cahiers du CINEMA

Marco Ferreri
S.M. Eisenstein
D'une critique à son point critique
Marguerite Duras
La Couleur



6 francs numéro 217 novembre 1969



spécial 20% de remise

Nous sommes heureux de vous offrir une remise de 20 % pour tous les abonnements, réabonnements ou réabonnements anticipés pour une année. Il vous suffit de découper le bulletin ci-dessous. Votre économie sera de 23 francs pour un abonnement normal d'un an (France et Union Française) et de 26 francs si vous habitez l'étranger. Si vous êtes étudiant ou membre d'un Ciné-Club, vous économiserez 29 francs.

BULLETIN D'ABONNEMENT

NOM : .... Prénom : ....

FONCTIONS : ....

ADRESSE : .... Département : ....

désire profiter de votre offre et vous fait parvenir la somme de :

FRANCE - UNION FRANÇAISE : 53 F ETRANGER : 60 F.

ETUDIANTS - CINE-CLUBS : FRANCE : 47 F ETRANGER : 53 F

(Cachet faculté ou Ciné-Club ou photocopie carte Etudiant ou Ciné-Club)

LIBRAIRES : FRANCE : 47 F ETRANGER : 53 F

☐ Je suis abonné et cet abonnement prendra la suite de celui en cours (joindre s.v.p. la dernière bande)

☐ Je ne suis pas encore abonné et cet abonnement débutera avec le N° ....

☐ Mandat lettre joint ☐ Chèque postal joint

☐ Chèque bancaire joint ☐ Versement ce jour au CCP 7890-76 Paris

---

JAPON	**Les Bas-fonds** (57), **Tsubaki Sanjuro** (62), **Barberousse** (65) (Kurosawa Akira) : 182. **Chronique d'une fille à soldats** (Suzuki Seijun, 65). **Elle et lui** (64), **Bwana Toshi** (65), **La Mariée des Andes** (66) (Hani Susumu) : 158, 175, 183. ■ **Eros + massacre** (Yoshida Yoshishige, 69). **La Femme-insecte** (Imamura Shohei, 63) : 158. **La Fille que j'ai abandonnée** (Urayama Kirio, 69). **Géants et jouets** (58), **La Bête aveugle** (69) (Masumura Yasuzo). **Journal du voleur de Shinjuku** (68), **Petit garçon** (69) (Oshima Nagisa) : 213, 215. **Premier amour version infernale** (Hani Susumu, 67). **Une bête à nourrir** (61), **L'Obsédé en plein jour** (66) (Oshima Nagisa).
LUXEMBOURG	■ **More** (Barbet Schroeder, 69, L 1) : 213, 217.
POLOGNE	**Rysopis** (Signes particuliers néant) (Jerzy Skolimowski, 64, L1) : 169, 177, 178.
PORTUGAL	**Mudar de vida** (Paulo Rocha, 66) : 183.
RUSSIE	**Le Cœur d'une mère** (première partie) (Mark Donskoï, 66). **Noces d'automne** (Boris Yachine, 68, L 1) : 209.
SUEDE	**La Chasse** (Ingve Gamlin, 66, L 1). **Livet är stenkul** (Vivre à la folie) (Jan Halldoff, 67) : 195. **Riten** (Ingmar Bergman, 68) : 213, 215.
SUISSE	■ **Charles mort ou vif** (Alain Tanner, 69) : 213. **Haschisch** (67), **La Pomme** (69) (Michel Soutter) : 202, 207. **Quatre d'entre elles** (Y. Yersin, C. Champion, F. Reusser et J. Sandoz, 68, L 1) : 202.
U.S.A.	**Akbar in Cineland** (Jean-Marie Bénard, 69, L1). **Brandy in the Wilderness** (Stanton Kaye, 69, L 1). **Chelsea Girls** (66), **Bike Boy, Nude Restaurant** (67) (Andy Warhol) : 194, 205. **David Holzman's Diary** (67, L 1), **My Girlfriend's Wedding** (68) (Jim McBride) : 202, 213. ★ **Echoes of Silence** (Peter Emanuel Goldman, 66, L 1) : 188. **Faces** (John Cassavetes, 68) : 205. **Image, Flesh and Voice** (Ed Emshwiller, 69). **In the Country** (Robert Kramer, 66, L 1) : 192, 205. **Lions Love** (Agnès Varda, 69) : 214. **Portrait of Jason** (Shirley Clarke, 67) : 205. ★ **Revolution** (Jack O'Connell, 67) : 202. **The Stripper** (Franklin Schaffner, 63, L 1). **Troublemakers** (Norman Fruchter et Robert Machover, 67, L 1). **Why Man Creates** (Saul Bass, 68, L 1).
YOUGOSLAVIE	**L'Histoire qui n'existe plus** (66, L 1), **Sur des ailes en papier** (67) (Matjaz Klopcic) : 202. **Une vie accidentelle** (Ante Peterlic, 68, L 1).

A VOIR ABSOLUMENT (SI POSSIBLE)

1) Le carré noir marque les films programmés à Paris ; 2) L'étoile indique ceux interdits par la censure ; 3) L 1 signale les premiers longs métrages ; 4) Quand plusieurs films d'un même cinéaste figurent à ce tableau, nous les énumérons par ordre chronologique, mais isolons parfois le plus récent ; 5) En bout de ligne figure la référence au(x) numéros(s) de la revue

ALGERIE	**La Voie** (Mohamed Slim Riad, 69, L 1) : 213.
ALLEMAGNE	■ **Scènes de chasse en Bavière** (Peter Fleischmann, 69) : 213.
ANGLETERRE	**British Sounds** (Jean-Henri Roger / Jean-Luc Godard, 69). **Gates to Paradise** (Andrzej Wajda, 67).
BRESIL	■ **Antonio-das-Mortes** (Glauber Rocha, 69) : 213, 214, 215. **Os Herdeiros** (Carlos Diegues, 69). **Macunaima** (Joachim Pedro de Andrade, 69).
CANADA	**Mon amie Pierrette** (Jean Pierre Lefebvre, 67/69). **Patricia et Jean-Baptiste** (66), **Jusqu'au cœur** (68) (Jean Pierre Lefebvre) : 190, 200. **Saint-Jérôme** (Fernand Dansereau, 69). **Les Voitures d'eau** (Pierre Perrault, 69) : 212. **Warrendale** (Allan King, 67) : 191.
DANEMARK	**Il était une fois une guerre** (Palle Kjaerulff-Schmidt, 67).
ESPAGNE	**Peppermint frappé** (Carlos Saura, 67).
FINLANDE	**Journal d'un ouvrier** (67), **Le Temps des roses** (68) (Risto Jarva) : 200, 213. **La Veuve verte** (Jaakko Pakkasvirta, 67, L 1) : 202.
FRANCE	**Acéphale** (Patrick Deval, 68, L 1) : 213. **L'Authentique Procès de Carl-Emmanuel Jung** (Marcel Hanoun, 67) : 195, 203. **La Carrière de Suzanne** (Eric Rohmer, 63) : 165, 172. **Le Cinématographe** (Michel Baulez, 69, L 1) : 213, 215. **Le Dernier Homme** (Charles L. Bitsch, 69, L 1) : 207, 213. ■ **Détruire dit-elle** (Marguerite Duras, 69) : 217. **Le Gai Savoir, Un film comme les autres** (Jean-Luc Godard, 68) · 200. **Jaguar** (Jean Rouch, 54/68) : 195. **Le Lit de la Vierge** (Philippe Garrel, 69). **Marie et le curé** (Diourka Medveczki, 66). **Marie pour mémoire** (67), **Le Révélateur, La Concentration** (68) (Philippe Garrel) : 202, 204. **Petit à petit** (Jean Rouch, 69) : 200. **Le Petit Théâtre de Jean Renoir** (Jean Renoir, 69). **Projet Orfée** (Pierre Marchou, 69) : 211. **Tu imagines Robinson** (Jean-Daniel Pollet, 68) : 204. **Une histoire immortelle** (Orson Welles, 67). **Un film** (Silvina Boissonas, 69, L 1) : 215. **Wheel of Ashes** (Peter Emanuel Goldman, 68/9) : 213.
GRECE	**Kierion** (Demosthene Theos, 67, L 1) : 206 (interdit en Grèce).
HONGRIE	■ **Ah ça ira !** (Vents brillants) (Jancso Miklos, 69) : 210. **Où finit la vie** (Elek Judit, 67, L 1) : 202, 213.
INDE	**Les Aventures de Goopy et Bagha** (Satyajit Ray, 69) : 215, 216. **Jalsaghar** (Music Room) (58), **La Déesse** (60) (Satyajit Ray) : 208.
ITALIE	**Capricci** (69) (Carmelo Bene) : 213. **La commare secca** (62, L1), **Partner** (68) (Bernardo Bertolucci) : 164, 206. ■ **Fuoco !** (Gian Vittorio Baldi, 68) : 206. **Harem** (67), **Dillinger est mort** (68), **Il seme dell'uomo** (69) (Marco Ferreri) : 199, 209, 213, 217. **Pagine chiuse** (Gianni da Campo, 69, L1) : 213. ■ **Porcherie** (Pier Paolo Pasolini, 69) : 217. ■ **Serafino** (Pietro Germi, 69) : 217. **Sous le signe du Scorpion** (Paolo et Vittorio Taviani, 69) : 212. **Les Subversifs** (Paolo et Vittorio Taviani, 67) : 195. **Tropici** (Gianni Amico, 67, L 1) : 202, 203. **Uccellacci e uccellini** (Pier Paolo Pasolini, 67) : 179, 195.
IRAN	**La Brique et le miroir** (Ebrahim Golestan, 65) : 166/167.

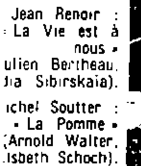
A NOS LECTEURS

Dans l'attente du règlement du conflit qui a éclaté au sein de notre revue, il a été décidé par l'éditeur, en accord avec tous les collaborateurs sans exception, de faire paraitre le présent numéro qui était sous presse.
Ceci dans l'intérêt des Cahiers et de leurs lecteurs.

cahiers du CINEMA

N° 217 NOVEMBRE 1969





Jean Renoir : « La Vie est à nous » ulien Bertheau, ıia Sibirskaia).

ichel Soutter : « La Pomme » (Arnold Walter, ısbeth Schoch).



CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e - Tél. : 359-01-79. Rédaction : 8, rue Marbeuf, Paris-8e - Tél. : 359-01-79

Cinéma / idéologie / critique (2)

D'une critique à son point critique

Cet article prend prétexte et se soutient d'autres, extérieurs aux *Cahiers*, qu'il tend à réfuter. Il pourrait, donc, sembler de circonstance et de nulle valeur autre que polémique. Au lecteur d'en vérifier la place, normale à la suite du précédent, plutôt qu'en quelque « cahier des revues ». On pourra voir se dessiner, dans sa négativité insistante, la base possible à d'autres textes, sur le cinéma, à paraître dans les *Cahiers*.

Ce qu'est et n'est pas — et ce que doit être — la critique de cinéma, fait problème au centre de nos problèmes ; là aussi, comme nous avons entrepris de le faire pour les films, il convient avant tout de dresser un état des choses.

Dans la section III de notre précédent texte (*Fonction critique*, in *Cinéma/idéologie/critique*, n° 216), nous disions de la critique pratiquée aujourd'hui dans les revues de cinéma (françaises — mais cela vaut généralement) : *« continuant la tradition tenace, persévérante, d'écrits inutiles, évanescents, innombrables, sur le cinéma, l'analyse cinématographique est aujourd'hui, de façon massive, déterminée par des présupposés idéalistes, vouée, de façon de plus en plus errante, à l'empirisme »*. Lignes qui demandent plus ample développement — mais celui-ci, il nous semble préférable de le remettre à une autre fois, puisqu'il existe une revue, *Cinéthique* (cinq numéros parus), qui dit et veut rompre radicalement avec tel empirisme, en appelle à la science marxiste, s'essaie à l'élaboration d'une véritable théorie du cinéma, se veut militante, au service de la lutte du prolétariat, affiche la révolution à tous les étages, bref, se donne pour matérialiste et combattant l'idéalisme, précisément, dont ne démord pas la critique de cinéma...

Tel programme — en conformité avec de nombreux points de notre propre texte, on se doute qu'il nous agrée. Mais, quelqu'excellents qu'ils puissent être, nous ne nous arrêtons pas aux principes, aux « programmes ». Les bonnes volontés ne sont pas quittes de leur pratique. Aussi, et puisque *Cinéthique* ne manque pas d'effectuer une lecture critique des *Cahiers*, voyons ce qu'on lit dans *Cinéthique*, et si c'est précisément plus que la proclamation d'un programme, qu'un pavoisement de principes : si c'est véritablement leur exercice, ou seulement l'affirmation compensatrice de leur nécessité-manque.

Et s'il nous parait important d'effectuer sans retard cet examen, c'est bien parce que *Cinéthique* prétend offrir l'exemple d'une « critique militante » — donc, tracer la voie à cette critique *en référence directe au matérialisme dialectique* dont nous avons souhaité le proche avènement dans notre texte précédent, et par là donner des leçons de marxisme aux cinéastes : ce qui nous intéresse beaucoup, et doit en effet concerner toute réflexion actuelle sur le cinéma et la critique.

I

Du sommaire du dernier numéro paru (n° 5), nous retiendrons d'abord, comme exprimant la « direction » de la revue, les textes de ses quatre rédacteurs réguliers : Gérard Leblanc (*Direction; Godard valeur d'usage valeur d'échange ?; L'Eté*), Jean-Paul Fargier (*La Parenthèse et le détour, essai de définition théorique du rapport cinéma-politique ; Discours-film (révolution)-mutisme : Le Joueur de quilles de Lajournade*), et Eliane Le Grivés - Simon Luciani (*Naissance d'une théorie*).

Ces quatre rédacteurs formant aussi le comité de rédaction de *Cinéthique*, nous pouvons, sans risquer de pratiquer en l'occurrence un amalgame abusif, tenir leurs diverses collaborations pour un seul texte, le *Texte* de la revue. C'est bien ainsi, d'ailleurs, qu'à de nombreuses reprises *Cinéthique* se définit elle-même : *« texte en rupture ; Un texte :* Cinéthique *: de ce texte en devenir (non clos historiquement) on peut dire qu'il tente par l'inscription d'un travail théorique de subvertir le discours idéaliste (triomphant à ce jour) sur le cinéma par la déconstruction systématique de ses modes d'aliénation et de justification. »* Etc. Et c'est bien en effet, d'article en article, d'un seul texte qu'il s'agit ici, énon-

çant la même position, recourant aux mêmes exemples, formulant identiquement les mêmes principes théoriques, autorisant et réclamant donc une lecture globale, texte global dont il va falloir calculer l'écart véritable entre l'écart qu'il annonce et l'écart qu'il pratique d'avec l'idéologie « à ce jour triomphante », celle du capitalisme, et son discours idéaliste, pour apprécier si la « *rupture* » dont il se veut le radical effet n'est précisément pas un *effet de rupture*, une parole idéologique à l'intérieur du discours idéologique général. Pour savoir, donc, si la revue militante *Cinéthique* est en même temps *révolutionnaire*, ou si la révolution (le passage, par la science marxiste, à la théorie du cinéma et de la critique cinématographique) n'est pas, ici, l'artefact obligé de la rage militante.

Or cette lecture, dès qu'entreprise, se heurte à une difficulté, difficulté symptomale. Le Texte fait un abondant recours à un certain nombre de notions dont il ne fait pas, pourtant, la théorie, qu'il dit mais ne formule pas, dont il use mais comme si leur simple *énonciation suffisait à les penser* (ces notions : rupture ; inscription ; trace ; travail ; représentation ; production ; déconstruction ; forclusion ; mutisme ; théorie ; corps ; fiction ; simulacre ; reflet ; etc.), notions maniées et impensées (1). Et quand ce Texte tente de formuler théoriquement une notion ou l'autre (celle de *parenthèse*, celle de *politique*), c'est alors d'une curieuse (révélatrice) façon : en posant que telle notion fait problème, que ce problème était jusque-là impensé (ou mal pensé), en expliquant pourquoi il en était ainsi (à cause de l'idéologie, etc.), en feignant donc de le découvrir, en le circonstanciant longuement, et une fois le problème de la notion ainsi épuisé, en retombant sur la notion (inchangée, ni plus ni moins théorisée qu'avant le détour « théorique »), non encore définie, et qui ne le sera pas, puisque l'effort de réflexion s'est porté sur ce qui avait empêché l'effort de réflexion, et que la boucle ainsi bouclée d'un problème posé *pour* être résolu laisse hors-circuit le problème même de la définition, de la formulation théorique de la notion, qui, toujours impensée, derechef va servir : c'est très exactement l'aventure qui arrive à la notion de *parenthèse*, dont le Texte dira pourquoi elle fut si longtemps « mise entre parenthèses », dont il dira aussi que la levée de cette interdiction et la possibilité d'employer de nouveau la notion sont de première importance dans la compréhension du rapport cinéma-politique, mais dont il ne dira pas ce que cette « parenthèse » dit, ni ce qu'elle met entre parenthèses... (2)

Ainsi, la lecture bute sur deux obstacles : ou bien l'analyse que *Cinéthique* fait du rapport cinéma/idéologie (ou cinéma/politique) en reste au niveau d'un maniement vague, imprécis, des concepts, d'une enchère terminologique telle que la radicalité des notions mises en avant ressortit au verbiage révolutionnaire, la pseudo-rigueur scientifique tenant vite lieu (et masquant l'absence) de rigueur théorique (le mot *théorie* lui-même, affecté d'un fort coefficient de fréquence de retour, pour autant n'étant pas formulation théorique), et alors ce Texte, par cette imprécision et cette paresse à théoriser, se trouve appartenir à cela-même avec quoi il croit avoir rompu, le discours idéologique dominant ; ou bien, quand il s'essaie à faire la théorie de ses propres notions, confond la mise à jour des tenants idéologiques de ces notions et la mise à jour de leur définition scientifique, et alors ce Texte, par cette confusion théorique, se retrouve englobé dans la confusion idéologique dominante. Mais prenons de ce flouage du Texte par lui-même quelques exemples.

a) La « coupure » (ou rupture). Marque, selon *Cinéthique* qui en fait un usage intensif, le départ entre produits idéologiques (films, revues) aliénés à l'idéologie bourgeoise et produits idéologiques (films, revues) révolutionnaires. Trois citations : 1) « *La rupture : un certain nombre de textes, de films, cependant, sont irréductibles à cette idéologie (bourgeoise)* : Octobre à Madrid (Hanoun), Cinéthique : » 2) « *Ce texte (toujours Cinéthique) établit donc ce que l'on peut appeler une « coupure », c'est-à-dire la transformation d'un discours idéologique névrotique en un discours scientifique révolutionnaire* » ; 3) « *Inscrit par sa « nature » et son histoire dans l'idéologie idéaliste, le cinéma ne s'ouvre que sur une seule transgression possible :* la pratique théorique. *Inscrit dans une pratique théorique le cinéma peut alors dépasser réellement sa fonction idéologique idéaliste. La coupure qui sépare en général une théorie de son idéologie antérieure est, au cinéma, celle-là même qui sépare la fonction de connaissance de la fonction de reconnaissance.* »

La confusion, ici, est partout. Quand Althusser parle de « coupure », il reprend le concept de « coupure épistémologique » défini par Bachelard (passage de l'idéologie à la science), et en désigne l'écart entre les écrits du jeune Marx et la science marxiste proprement dite, telle que définie plus tard par Marx. Entre ce qui était philosophie (*Thèses sur Feuerbach*) et ce qui devint la science (*Le Capital*). Quand *Cinéthique*, ayant mal lu Althusser, parle de « coupure », sans définir celle-ci autrement qu'Althusser, elle opère une extension délirante de la notion à un domaine d'où, précisément, elle est automatiquement exclue dans sa définition althussérienne : *le cinéma est un produit idéologique*, son champ de définition et d'exercice est l'idéologie, et non la science. Simplement, il est aujourd'hui au service de l'idéologie dominante (bourgeoise, capitaliste), et l'on espère qu'il sera demain au service d'une autre idéologie dominante (socialiste). Mais entre l'avant et l'après, il n'y aura pas transformation de la nature du cinéma : instrument idéologique, il ne peut devenir science ; il y aura transformation de son usage, de sa destination. Si l'on peut donc parler de « coupure » quant au cinéma, c'est poétiquement : par métaphore ; et non scientifiquement, au niveau de la théorie. Si donc *Cinéthique* use de la notion de « coupure » métaphoriquement, et non scientifiquement, elle n'est pas elle-même ce « *texte ayant établi une coupure, c'est-à-dire la transformation d'un discours idéologique névrotique en un discours scientifique révolutionnaire* ». Pratiquant la confusion, la pseudo-référence, la fausse science, elle est, cette revue, toujours encore discours idéologique brouillant les notions et par là différant l'avènement d'un discours scientifique.

b) Théorie. Mais *Cinéthique* confusément sent cette difficulté, et va tenter pour la réduire de forcer le cinéma à devenir science. Comme telle opération de métamorphose est impossible (ne peut être pensée), cela va donner lieu à un discours « théorique » particulièrement grotesque. *Cinéthique* a lu, donc, dans Althusser, que ce qui s'oppose à l'idéologie est la science, la théorie. Il va donc s'agir de convertir le cinéma à une « pratique théorique » de lui-même, en un premier temps : « *le cinéma ne s'ouvre que sur une seule transgression possible :* la pratique théorique », On peut concevoir (et, à commencer par Eisenstein, il en existe quelques exemples) une réflexion théorique conjointe à une pratique du cinéma tel que celui-ci ne se ferait plus de façon aveugle, « innocente », entièrement déterminée par l'idéologie, mais se penserait à tous stades de la fabrication du film et de sa diffusion. Une telle « pratique théorique » du cinéma peut suffire à lutter contre les déterminations idéologiques qui gouvernent généralement le cinéma (voir notre précédent texte), à pervertir, contrer, l'idéologie dominante, en essayant de l'expulser d'un de ses terrains, le cinéma, mais ne peut en aucun cas transformer le cinéma en système scientifique (du moins si le mot science garde un sens, cf. Badiou).

Donc, ce n'est pas là ce que veut dire *Cinéthique*. Ayant d'abord parlé de « pratique théorique », elle ne va pas plus loin dans cette direction, se reprend tout de suite, et continue en parlant du *rôle* que peut jouer le cinéma-théorie : « *Dans le procès théorique, le cinéma peut jouer deux rôles : a) il* reproduit des connaissances *produites dans telle ou telle science (matérialisme historique, médecine, physique, géographie, etc.). Il joue un rôle de vecteur dans le procès de circulation des connaissances. b) Il* produit une connaissance spécifique *sur lui-même. Il donne à voir sa matérialité physique et sociale. Il laisse lire sa fonction idéologique, sa fonction politique, sa fonction économique dans leurs spécificités différentielles ; et dans l'acte de ce dévoilement il accède au niveau théorique, parce qu'ainsi, il se coupe, en la dénonçant, de l'idéologie « impression de réalité* ».

Ainsi, le « cinéma-science » de *Cinéthique* serait d'abord un moyen de diffusion des connaissances scientifiques. Rôle en effet que peut jouer (que joue) le cinéma, et qui s'inscrit dans l'aire de la science (du moins, au niveau de la vulgarisation ou de l'exemplarisation), mais qui ne change en rien la nature de produit idéologique du cinéma : dans ce cas, simplement, loin qu'il y ait passage pour le film de l'idéologie à la science, il y a transformation par le film de la science en idéologie. Mais un second rôle viendrait renforcer ce premier : le cinéma-science serait tel en se disant lui-même, en rendant lisible son procès de fabrication, l'éventail de ses conditions d'existence. Le film dévoilerait tout ce qui s'inscrit en lui. On ne voit pas, alors, en quoi un tel dévoilement peut se prétendre scientifique : tout ce qu'on peut en dire, c'est qu'au lieu d'être aveugle sur lui-même, le film sera discours sur lui-même. Mais discours cinématographique, bien sûr. Ce n'est pas parce que l'économie, la production, l'idéologie, la fabrication du cinéma sont dites par le cinéma qu'elles sont moins du cinéma, au contraire. Une fois encore, le film comme produit idéologique peut dénoncer sa nature

et sa fonction idéologiques, les orienter, tâcher de changer d'idéologie et de changer l'idéologie, mais ceci ne le fait pas système théorique, discours scientifique. Ce n'est pas parce que le film transmet un certain « savoir » sur lui-même et le cinéma que le moyen qui a servi à transmettre ce « savoir » est scientifique, ni que ce « savoir » est celui de la science. Une caméra qui se filme (*Octobre à Madrid*) cela ne donne ni de la science, ni de la théorie, ni du « cinéma matérialiste » : tout au plus est-on en droit de dire que, reflet du reflet, l'idéologie se mire en elle-même (3).
Et *Cinéthique* conclut : « *On comprend dès lors que cette fonction b) soit primordiale. Elle conditionne l'exercice de la fonction a). Pour que les connaissances, en effet, puissent circuler, il faut d'abord que le film se produise au niveau théorique. Et nous aboutissons à cette règle décisive :* au cinéma la circulation des connaissances est concomitante de la production de la connaissance du cinéma. *Si les deux fonctions ne coïncident pas, il y a rechute dans l'idéologie : la conviction en face d'une vérité est alors emportée par la vertu du redoublement de vraisemblabilité et non par la force même de cette vérité, connue théoriquement.* »
Conclusion-somme de confusions : 1) « que le film se produise au niveau théorique » ne veut pas dire que forcément il va garder trace de ce travail théorique ; 2) l'accumulation des « connaissances » n'entraine pas que l'on quitte l'idéologie, puisqu'aussi bien et de toute façon cette accumulation se fait *dans* l'idéologie ; 3) nulle « vérité » n'est par le cinéma « connue Théoriquement » : connue, oui, Théoriquement, non. Il y a donc, de multiples manières, abus de langage. On marie à la légère « Théorie » et « cinéma », on fait divorcer tout aussi légèrement « cinéma » et « idéologie ».
Cinéthique est sensible à la *magie* des mots « science » et « théorie », qui par leur seul emploi dans son Texte doivent assurer la « coupure », la « transformation », le passage au socialisme, et l'avènement du matérialisme contre l'idéalisme.

c) *Les exemples.* Opérant la « coupure », accédant à la « théorie », *Cinéthique* cite à de nombreuses reprises deux films : *Octobre à Madrid, Le Joueur de quilles.* L'un, parce que le procès de fabrication du film est dit par le film lui-même ; l'autre, parce qu'il est « *muet* » (4), sauf la « parole de Dieu ». L'intérêt du premier, la nullité du second ne sont pas en question : ce qui fait problème, ce sont les « raisons » avancées par *Cinéthique* pour dire de ces films qu'ils sont justiciables du qualificatif de « *cinéma matérialiste* » et qu'ils sont de ceux « *à partir desquels se dessinent les traits d'un cinéma « utile » au prolétariat dans sa lutte pour le pouvoir.* »

Voyons cela. *Octobre à Madrid* est en effet l'histoire d'un film qui devait se tourner à Madrid, et de son échec. Hanoun se montre, se filme, raconte son film, feint d'en vouloir tourner quelques séquences, montre qu'il ne les tourne pas, et ces va-et-vient entre le projet d'un film et le discours du cinéaste *qui l'empêche* de se réaliser font le film. On voit bien qu'en l'occurrence, et très naïvement, *Cinéthique* confond le travail effectué et montré dans un film, et la fiction de ce travail qui est précisément, dans *Octobre à Madrid*, fiction du film. *Octobre à Madrid* est (comme *Quinze jours ailleurs, La Fête à Henriette* ou *Le Débutant*) un film qui raconte une histoire, l'histoire d'un film à faire. Qui joue du suspense (Hanoun disant, demi-sourire en coin : finirai-je par faire ce film ?), qui fait du cinéma un élément fictionnel au même titre que d'autres, etc. Cette fiction rendue crédible, c'est précisément celle que dénonce violemment pour d'autres films *Cinéthique*, comme prise première de l'idéologie dans le cinéma, aliénation du spectateur. Nous ne sortons pas de la confusion, nous sommes loin d'une critique scientifique, qui, pour être telle, devrait commencer par étudier de plus près que ne fait *Cinéthique* les films eux-mêmes.
Quant au *Joueur de quilles*, il serait « matérialiste » en ce que toute parole aujourd'hui est idéologique, que seule la bourgeoisie parle au cinéma, et qu'en faisant son film muet Lajournade échappe à cette emprise idéologique, tourne la loi bourgeoise ! Comme si la « parole » de l'idéologie se parlait au cinéma dans les seules phrases du dialogue des personnages, comme s'il suffisait de pratiquer le mutisme pour être révolutionnaire ! (Sans compter que laisser la parole à la bourgeoisie, c'est faire preuve dans la lutte idéologique d'une sérieuse inconséquence). « *Le mutisme du film est sans doute le symptôme de sa réelle appartenance : trace obstinée d'un têtu travail qui se mure dans le silence pour mieux inventer un discours inédit. Mutisme qui n'est pas absence aphasique, mais action de se taire, refus de parler en des lieux investis par l'ennemi.* »
A partir de ce mutisme, *Cinéthique* développe un long raisonnement tendant à prouver que le film, n'étant susceptible ni d'une lecture symbolique (il ne dit rien, même par symboles), ni d'une lecture « réaliste » (il ne montre que des images), se trouve ni plus ni moins « *changer l'axe des références au cinéma* » : parce que le film se donne comme un tout sans références, que tous les éléments du tout n'ont de références qu'à ce tout (les personnages par exemple n'étant plus des personnages dans la mesure où ils réagissent aux « modifications spatiales » de l'image et non à une psychologie, l'auteur par exemple apparaissant dans son film comme auteur déchu et donc inscrivant dans le tout filmique la « *dissolution de l'auteur* », et inscrivant encore « métaphoriquement » son travail en faisant entendre les ordres du tournage et les fréquences sonores du mixage sur la bande-son...) : « *La mise en scène du film se réduit à* la mise sur la scène *des moyens du production du film.* » Par-là, le film romprait avec le « formalisme » (défini curieusement comme reflet d'un Monde ou d'un Moi) : « *Le film ne dit que le film c'est entendu, mais il dit tout le film.* » (On voit que *Cinéthique*, spécialement pour étudier ce film, ne sort pas de la plus classique tautologie idéaliste). En déclarant « *forclos* » le formalisme, le film entre tout naturellement « *dans le champ et le camp du cinéma matérialiste* » (Par quel tour de passe-passe idéologique ?)... Et un jour, achève *Cinéthique*, « *un jour on parlera sans métaphore* ».
Que dire d'autre du *Joueur de quilles* en effet, sinon qu'il est tout entier métaphore, métaphore monstrueuse, de sa propre inutilité, de son impuissance. Si tous les films qui témoignent comme celui-là de l'impuissance où en est parvenu l'idéalisme petit-bourgeois devaient entrer dans le camp du cinéma matérialiste... Dire *métaphoriquement* que la bourgeoisie est une classe condamnée par l'histoire, c'est d'une part se condamner avec elle, d'autre part se taire non métaphoriquement sur ce qui condamne cette classe. Et prendre ce film pour celui qui rompt avec le formalisme et l'idéalisme, c'est prendre la platitude et l'adéquation d'une tautologie (un film est un film) pour un événement subversif. Qu'il faille en effet interroger tout film en sa matérialité, en ses matériaux, n'entraine pas que l'on doive tenir la matérialité du cinéma pour du cinéma matérialiste.

d) *Théorie du cinéma.* Reste à apprécier l'affirmation cent fois reprise dans *Cinéthique* que *Cinéthique* est en train d'élaborer une théorie du cinéma, théorie scientifique en plus que matérialiste. S'il est ridicule de vouloir que le film « n'ait plus d'existence idéologique » et en acquière une « théorique » ou « scientifique » (ridicule d'un point de vue théorique et scientifique, exaltant d'un point de vue brouillon et idéaliste), il ne l'est pas, en revanche, de travailler à une théorie du cinéma, de mettre en pratique une critique scientifique du cinéma. Ce n'est pas parce que le film est un produit idéologique qu'il n'est pas susceptible d'être étudié scientifiquement, au contraire. Mais on voit bien (par ce qui précède) que rigueur théorique, précision scientifique, excluent d'emblée tout vacillement conceptuel, tout flou notionel. Le vague, le confus, le non-formulé ne peuvent produire autre chose que ce dont ils sont les effets : un discours idéologique, une critique toujours idéologique, quand bien même elle milite contre cette idéologie. Pour en finir avec l'idéalisme de la critique de cinéma, il faut plus de rigueur que n'en montre *Cinéthique*. Et pour s'engager dans la voie d'une critique matérialiste, tendre à la même rigueur que Marx ou Lénine ou Althusser, et ne pas se contenter de leur emprunter un certain nombre de notions, et même pas de notions, de termes, qu'il suffirait de plaquer tels quels sur le terrain du cinéma.
Quand, précisément, *Cinéthique* cite Marx : « *Dans toute l'idéologie les hommes et leurs rapports nous apparaissent placés la tête en bas comme dans une* caméra obscure » (Marx a écrit : *camera obscura*) (5), et le commente ainsi : « *C'est peut-être dans cette remarque de Marx qui place l'effet idéologique et l'effet de caméra sous le signe commun du monde à l'envers, que les auteurs des films socialistes, sociaux ou militants sont venus chercher la règle d'un cinéma qu'ils croient subversif* », alors, demandons-nous, de ce glissement rapide de la « chambre noire » à la caméra cinématographique qui fait de Marx un prophète, si *Cinéthique* sait bien ce qu'elle écrit, ou si elle ne cède pas à l'envie de faire un mot d'esprit, sur le statut duquel, en pareille circonstance, on ne peut que renvoyer à Freud.
Quant à la révolution et quant à la théorie, *Cinéthique* montre la même impatience, la même hâte. Cette frénésie part sans doute du sentiment que les deux sont simples à faire et qu'il n'y a qu'à le vouloir. Volontarisme dont on ne veut

pas croire qu'il dénote chez *Cinéthique* l'idéalisme même qu'elle combat.

II

Au milieu des textes ou du texte unique dont il vient d'être question, *Cinéthique* propose, sous le titre *Le front « gauche » de l'art* (*Eisenstein et les vieux « jeunes-hégéliens »*), un long et important article de Marcelin Pleynet. Sans interroger pour le moment le problème posé par la présence de cet article et sa place centrale dans le numéro, ni à quelle nécessité tactique l'une et l'autre répondent, nous nous y attarderons particulièrement, pour deux ordres de raisons d'ailleurs difficilement dissociables : celles tenant d'abord à son intérêt réel propre quand, hors de toute visée polémique, il soulève un certain nombre de questions (tout particulièrement pertinentes aujourd'hui), prononce des mises en garde, indique des problèmes et esquisse leurs solutions ; ensuite parce que nous y sommes, *Cahiers du cinéma*, directement *et* indirectement mis en cause (*et* et *indirectement* font, nous le verrons, fortement problème), en plusieurs points sinon en son fond, et qu'à ce titre nous entendons nous expliquer nettement en le questionnant à son tour.

Notre intention est claire, et demande d'être reçue clairement : il ne s'agit pas pour nous d'engager ici une de ces polémiques hargneuses dont la répétition ou l'interminabilité font la joie des échotiers de profession, mais d'insister sur notre position présente, dont le texte précédent *Cinéma/idéologie/critique* indiquait la ligne théorique principale.

Venons-en maintenant au texte de Pleynet, pour en reproduire les grandes lignes, mettre en place sa matrice théorique. Dès les premiers mots, le problème est posé dans toute sa généralité : l'idéologie bourgeoise, capitaliste, aujourd'hui encore dominante, à un moment crucial des luttes économiques et politiques, quand bien même elle reste aveugle sur elle-même et son propre principe d'intelligibilité (c'est là sa définition), se sait pourtant, irréversiblement, en déclin, en perte de vitesse. Et, comme elle fait toujours devant la montée d'un courant idéologique advers, son expansion et sa pénétration, elle tente, principalement sur le terrain de la « culture », de s'annexer et d'utiliser à son compte, à son profit, ce qui, de cette idéologie, lui paraît détournable. Grâce à ses considérables moyens de persuasion et de diffusion, grâce à sa domination économique, grâce à la complicité (volontaire ou non) d' « idéologues actifs », elle feint d'inscrire à son programme, d'apposer sa griffe sur et d'exposer comme marchandise lui appartenant ce qui lui est irréductiblement hostile, dans une double opération de brouillage et d'inflation. Elle s'efforce d'imposer un *marché réglé* à l'idéologie socialiste, d'inonder ce marché de textes qualifiés de « révolutionnaires » (qui peuvent l'être, le plus souvent ne le sont pas authentiquement et, de plus, se contredisent et s'annulent les uns les autres), dans l'espoir à la fois de manifester ainsi son libéralisme et de conduire ces textes à l'étouffement par saturation progressive et réciproque annihilation. A côté de ces tentatives vite repérables, d'autres, de bonne foi, « progressistes », différentes en leurs déterminations mais identiques en leurs effets, sont à aligner en fin de compte sur le même *front idéologique* à combattre, pour leur précipitation « révolutionnaire », leur défaut de théorisation, leur éclectisme et leur confusionnisme, leur inconséquence politique (offrant en vrac, sans spécifications, *un matériau brut* vite bradé, consommé, aseptisé). A ces deux ordres de tentatives, dont il rappelle que les effets ne font qu'un, Marcelin Pleynet oppose la nécessité d'un travail intransigeant, de recherches théoriques précises, la confrontation impitoyable des textes (des livres, des films, des revues), à la science marxiste-léniniste, avant d'en risquer l'utilisation.

Nous ne croyons pas avoir déformé ni amoindri ce qui fait le fond de l'article de Pleynet. Nos lecteurs qui voudraient en connaître le détail pourront avec profit se reporter au numéro 5 de *Cinéthique*.

Ayant ainsi posé ses prémisses et très vite indiqué les éléments d'une conclusion qui ne fera qu'en procéder naturellement, Pleynet en vient, à propos de la très complexe période de l'histoire russe comprenant les années qui ont immédiatement précédé et suivi la Révolution d'Octobre 17, et des différents courants « culturels » de l'époque (littéraires, cinématographiques, théâtraux) dans leurs rapports enchevêtrés et difficiles avec le moment historique-politique-social, à la publication par certaines « revues » de textes relevant de ces divers courants. Or, si en ce qui concerne la problématique générale de son article et son principe de base, nous sommes *en tout point* d'accord avec Pleynet (et il ne s'agit pas ici de la figure rhétorique de la concession dont il va user plus d'une fois dans le cours de son texte), la suite, le développement de ce texte justement, nous inspire de très sérieuses réserves. Réserves dont l'exposé va être difficile, portant sur un article précis dans son ensemble, péremptoire, habile, en grande partie rigoureux, mais dont la stratégie cependant nous paraît justiciable des mêmes reproches qu'adressait Philippe Sollers à Bernard Pingaud dans son article *Le réflexe de réduction* (*Quinzaine littéraire*, janvier 68, repris dans *Théorie d'ensemble*, Editions du Seuil, collection *Tel Quel*), savoir :« *Citations tronquées, amalgames, dramatisation accélérée, sommation d'avoir à choisir entre deux positions dites « contradictoires », condamnation sans appel* ». S'agissant ici d'un texte qui se veut en son principe refus et attaque de l'amalgame, du confusionnisme, des « *tours de passe-passe idéologiques* », de tout illusionnisme, on en reste d'abord surpris.

La pratique de l'amalgame est à ce point à l'œuvre dans l'article de Pleynet qu'en faire le relevé des exemples reviendrait à le reproduire en grande partie. Indiquons-en du moins la visée : il s'agit, dans un premier temps, d'affirmer l'identité des *Cahiers du cinéma* et de la revue *Change*, et, cela fait (affirmé, non pas, nous le verrons, démontré), on pourra ainsi se permettre n'importe quels glissements, condensations, assimilations et dérapages textuels ultérieurs.

Ainsi, un exemple, un argument, une phrase pourra commencer sur une des deux revues, se poursuivre à propos de l'autre, revenir à la première, et souvent *sans l'indiquer*. Ce procédé de brouillage intensif, cette présentation d'un « matériau brut » à des lecteurs qui peuvent n'être pas préparés (ou, c'est identique, tout prêts à croire Pleynet sur parole) gêne, répétons-le, dans un texte qui vilipende les *collages* et autres *modèles analogiques*. Les exemples étant trop nombreux du procédé signalé, nous renvoyons encore nos lecteurs au texte de Pleynet. Indiquons particulièrement la dernière page du texte (fin de la première colonne et première moitié de la seconde) où, partant d'un article de B. Amengual dans les *Cahiers*, Pleynet passe insensiblement à l'affirmation de l'irréductibilité de la problématique cinématographique à tout autre et termine sur la dénonciation d'une communication universelle qui animerait le projet de *Change* (bien sûr, innomé) « *narration où Homère et Alexandre peuvent, enfin, s'entendre avec Rousseau, Napoléon avec Lénine, Jean Paris avec Saussure, tout le monde avec n'importe qui et n'importe quoi avec tout* ». Bel exemple de redoublement mimétique du langage-objet par le métalangage ! Voir aussi, comment, page 25, « *en fait, et d'une façon déclarée, l'entreprise est commune et commune la volonté de passer sous silence l'histoire des textes qui n'auraient en somme qu'une vague origine « révolutionnaire »* (où diable Pleynet est-il allé chercher cela ?), ou comment s'effectue « *la soumission* des Cahiers du Cinéma *aux théories des cahiers* Change », etc.

On peut certes nous objecter que Pleynet, invoquant globalement au début de son texte le front idélogique bourgeois, s'épargne d'avoir à distinguer par la suite les *Cahiers* de *Change*, pour lui d'emblée désignés comme participant de ce champ. Or, cette appartenance et cette parenté, il aurait fallu, au lieu de les décréter d'emblée pour s'éviter ensuite de spécifier, qu'elles soient démontrées. Car si les *Cahiers* ont par deux fois cité *Change*, ce n'était ni comme modèle, ni comme exemple, mais simplement parce qu'à un moment il nous a paru que nos objets d'étude (et non nos méthodes ni nos projets), étaient communs : savoir, les textes d'Eisenstein, les courants historico-culturels de la Russie des années 15-20, la problématique du montage (pour nous entendu comme spécifiquement cinématographique et non comme n'importe quel type de montage, ensuite comme actif, dynamique, transformatif) (6). L'autre reproche, capital celui-là, et qu'il convient de ne plus éluder, porte sur l'accusation commune d'anticommunisme latent ou manifeste. Ici, nous serons très nets, afin d'éviter toute ultérieure équivoque : si l'on a pu accuser les *Cahiers* d'anticommunisme, on ne le peut pas aujourd'hui. Nous tenons dès maintenant cette accusation pour diffamatoire (et relevant d'un esprit d'origine dont le caractère régressif et chrétien a bien été démontré par ailleurs).

On voit maintenant combien répondre à un auteur qui, inattentif à l'évolution de la revue, et à des fins exclusivement polémiques, s'installe dans la visée indirecte, la prétérition, le chassé-croisé, peut être difficile. Aussi, prendrons-nous les attaques de Pleynet en bloc, et ferons-nous comme si elles nous visaient *toutes*. On voudra bien croire que nous faisons

comme si, également, elles nous visaient *seuls*, et que dans notre article nulle autre revue ne parle que les *Cahiers*.

a) *Eisenstein*. S'il nous accorde une certaine rigueur méthodologique quant à la publication que nous faisons depuis quelques mois des écrits d'Eisenstein et reconnaît que nous tentons de donner avec chaque texte le maximum de précisions historiques et un abondant système de notes explicatives, Pleynet estime que nous avons manqué aux déclarations de notre chapeau introductif au premier texte publié (n° 214), quant au projet de revenir sur ces écrits, de les réfléchir, de les replacer dans leur contexte historique et théorique, de les éclairer à la lumière de nouveaux principes théoriques. En un mot, il nous reproche de les offrir à la demande, en vrac, sans spécifications suffisantes, il y voit quelque sournois projet idéologique de récupération/affadissement. Pleynet signale bien le texte de Jean-Louis Comolli *Le détour par le direct* (n° 209-211), mais passe sous silence (c'est-à-dire qu'il ne les cite même pas, serait-ce pour les réfuter en bloc) notre *Montage* (n° 210) et l'article de Jacques Aumont *Le concept de montage* n° 221). Ces omissions n'étant pas les seules d'un texte assez long, prononçons notre position :
D'une masse considérable, énorme, d'écrits d'Eisenstein, nous connaissons en France une infime partie, réunie sous le titre *Réflexions d'un cinéaste*, et quelques textes épars dans des revues (ne citons pas les textes italiens ou anglais, *Film Form, Sense, Essays*, tenons-nous en aux textes français). Les œuvres choisies suffisamment précises d'Eisenstein sont réunies, depuis 1964, en six volumes aux Editions Iskousstvo, Moscou. Les *Cahiers*, sous l'influence d'aucune mode ni pression, d'aucune incitation ni animés d'aucun projet masqué, ont entrepris de les faire connaître en France et donc, d'abord, traduire. On voit mal comment on pourrait faire reproche de cette publication à une revue *d'abord* de cinéma. De cela, Pleynet convient, qui nous accorde la spécificité. Quant aux textes annoncés (l'on excepte celui que Pleynet cite, et ceux qu'il a carrément oubliés), ils *se poursuivront* dans un numéro spécial sur la « Russie des années 20 » auquel les *Cahiers* travaillent depuis plusieurs mois et qu'ils ont d'ailleurs annoncé.

b) *Formalistes et futuristes*. Il semblerait qu'ils ne nous concernent pas directement, relevant d'un domaine extra-cinématographique, et parce que les *Cahiers* n'ont publié de textes des uns ni des autres. Cependant, d'abord pour la raison de réponse en bloc explicitée plus haut, mais aussi parce que dans ce numéro sur la Russie, Formalistes et Futuristes seront mis par nous à contribution, nous agirons comme si, encore, les reproches de Pleynet s'adressaient aux *Cahiers*. Selon lui, en effet, la publication de textes de Futuristes et Formalistes russes sous la vague étiquette « révolutionnaire » (sous prétexte qu'ils ont été contemporains de la révolution d'octobre), sans interroger leur avènement historique, l'origine de classe petite-bourgeoise de ceux qui en ont été les tenants (leurs préjugés idéalistes, leur empirisme, voire leur théologisme), et les raisons historiques pour lesquelles cette même révolution d'octobre a été amenée à prendre ses distances à leur endroit, voire à les condamner bel et bien (Lénine, Trotski, Staline, Jdanov), relève de la pratique du brouillage culturel à quoi il reconnaissait au début de son texte la marque du front bourgeois. Or, qu'en est-il exactement ?
En 1965, la collection *Tel Quel* publie des textes (jusque-là inconnus du public français) des formalistes russes, dans un volume établi par Tzvetan Todorov, sous le titre *Théorie de la littérature*. Cette publication a un retentissement considérable, les textes servent d'indispensable instrument de travail à de nombreux chercheurs, ils font connaître un mouvement important de l'histoire de la littérature et de la réflexion sur la littérature, les Formalistes sont tenus pour les fondateurs d'une science de la littérature. Jusqu'en 1968, et dans *Tel Quel* même, ces textes sont présentés comme à la fois « scientifiques » et « révolutionnaires ». Par exemple, Philippe Sollers (toujours dans *Le réflexe de réduction*) : « *L'aboutissement de cette activité* (de la revue *Tel Quel*) *— outre une publication intense de textes — sera, entre autres, la constitution (par T. Todorov) du recueil « Théorie de la littérature » où sont révélés au public français les écrits jusque-là totalement inconnus de l'avant-garde révolutionnaire — futuriste et scientifiqu*e *— soviétique dans les années* 1920-1930 » et, plus loin, dans le même texte : « *Les futuristes russes, proches à la fois de la linguistique structurale commençante et de la révolution politique en cours, avaient comme programme de faire de chacun un possesseur actif du langage* ».

Ailleurs, et non plus cette fois dans le mouvement d'une polémique pouvant autoriser, à des fins pratiques d'éclaircissement et de mise au point, des affirmations condensées, abruptes, T. Todorov écrit (*Tel Quel* n° 35, automne 68) : « *La poésie et la théorie de la poésie ne font qu'un... Dans leurs écrits* (ceux des futuristes) *la différence s'est effacée entre texte et métatexte. La poésie est science...* » ou encore : « *la révolution poétique va de pair avec la révolution politique... Etre révolutionnaire en littérature cela veut dire révolutionner la poésie, non poétiser la révolte* » (7).
Si aujourd'hui les textes formalistes et futuristes sont soumis à un examen plus rigoureux, voire le formalisme « *déconstruit jusque dans ses fondements linguistiques* » (principalement dans les textes de Julia Kristeva et de Jacques Derrida), il n'en reste pas moins qu'un long temps s'est passé entre le moment où ils ont été présentés au public français et celui où ce véritable retour critique et théorique a commencé de se dessiner. Cela n'étant pas dit, bien entendu (et qu'on l'entende bien) pour retourner à Pleynet un retard ou un manque dont il ne se fait pas faute, lui, de nous faire reproche, mais pour insister sur ce point fondamental que, s'agissant d'une période historique/culturelle extrêmement importante, complexe, troublée, sur laquelle nous sommes loin encore d'avoir eu les données et le temps suffisants pour la réfléchir, un long travail de recherche, d'éclaircissement, de synthèse et de théorisation est à tous nécessaire pour parvenir à de précises conclusions (8).

c) *Objectivité*

Ayant posé l'origine de classe petite-bourgeoise des formalistes et futuristes, puis reconnu leur adhésion d'ensemble à la révolution d'octobre, et affirmé la nécessité de confronter rigoureusement leurs positions et leurs travaux à la science marxiste-léniniste, afin de les définir non « *comme transformation fondamentale de la culture bourgeoise, mais comme un effet entre autres de cette culture, effets à déchiffrer et à assimiler à partir de la lecture « trans-formationnelle » du marxisme* », Pleynet s'élève contre la tentative contemporaine de valoriser ces textes (en s'épargnant, cette tentative, ce travail), dans le but avoué ou non de déporter le débat sur le terrain politique, le formalisme bénéficiant en effet auprès de la bourgeoisie européenne de la censure stalinienne, et cette censure nourrissant les arguments anticommunistes avancés au nom de la « liberté de l'art » ou d' « expression ».
Pleynet s'en prend alors à une note de Luda et Jean Schnitzer à un article d'Eisenstein (Cahiers n° 213, note 20), note dans laquelle ils rappellent l'admiration d'Eisenstein pour Meyerhold, note comportant l'indication suivante : « *Meyerhold... fut accusé de formalisme outrancier ; arrêté en 1939 il mourut dans un camp* » (9). Pleynet écrit alors : « *...Sans doute pensent-ils donner une information objective et réhabiliter l'homme de théâtre ? Mais quelle objectivité réelle perce sous un tissu idéologique d'une telle ambiguïté ? Ce qui nous est parvenu de Meyerhold (voir « Le Théâtre théâtral »...) est théoriquement nul et ne peut être vérifié qu'à travers justement les références formalistes et futuristes que personne ne vient ici vérifier et qui se trouvent ainsi entièrement déportées sur un terrain politique. Terrain, il faut le dire, bien miné...* »
Nous ne pouvons certes empêcher Pleynet de déchiffrer dans une indication donnée avec honnêteté et objectivité, sans sous-entendu aucun (et renvoyant moins à un point de vue de L. et J. Schnitzer qu'au rapport Eisenstein-Meyerhold à propos d'un texte du premier faisant allusion au second) quelque manœuvre politique sournoise ; il va être en revanche possible de questionner à notre tour cette rage de Pleynet à ne pas vouloir tenir pour objectif ce qui l'est, et précisément à propos de Meyerhold et de la notion d'objectivité. A un moment, Pleynet écrit en effet : « *Or, si le jeune Eisenstein peut être supposé formé par sa participation à l'action révolutionnaire de l'Armée Rouge, il n'en va pas de même de son maître dont l'activité est bien antérieure à la révolution ; collaborateur de Stanislavski, Meyerhold est déjà assez célèbre en* 1915 *pour que le cinéma tsariste lui confie la mise en scène de deux films.* » On demandera alors à Pleynet quelle « objectivité réelle perce sous un tissu idéologique d'une telle ambiguïté » ? En effet.

1) S'il fut un temps collaborateur de Stanislavski, Meyerhold se sépara très vite de lui, pour des *raisons théoriques* (et non personnelles), étant opposé aux présupposés naturalistes et psychologistes du « Théâtre d'art » ;

2) S'il monta nombre de spectacles avant la révolution d'octobre et réalisa même deux films, Meyerhold ne fut jamais un cinéaste « tsariste », fêté par le tsarisme (on reconnaîtra

que la formulation de Pleynet est d'une autre ambiguïté que la note par lui précédemment incriminée), ni un cinéaste favori ou officiel. On sait également que ses sympathies révolutionnaires n'attendirent pas l'octobre russe. Citons l'introduction de Nina Gourfinkel au *Théâtre théâtral* : « ... *Il* (Meyerhold) *a su s'adapter pendant des années à l'ambiance des milieux lourdement conservateurs des théâtres impériaux, mais ses sympathies révolutionnaires remontent loin. Sous le régime tsariste, Penza était un centre d'assignation à résidence des « politiques » : populistes, premiers marxistes, résistants polonais, parmi eux, beaucoup d'étudiants et d'écrivains...* »

3) et nous touchons ici à un point extrêmement important quant à la fameuse notion d'objectivité : Pleynet, juste avant la citation que nous avons reproduite à propos de Meyerhold, avait signalé l'alignement immédiat des Formalistes et Futuristes sur les positions révolutionnaires (en dépit de leur origine de classe). Il cite même les déclarations de deux des *cinq seuls* représentants de « l'intelligentsia » russe qui, au tout lendemain de la révolution, répondirent à l'invitation du Comité Exécutif central de Russie, organe suprême du nouveau pouvoir. Il s'agit, répétons-le, de deux des *cinq* uniques représentants : Maïakovski et Blok. Maïakovski : *Accepter ou ne pas accepter ? Cette question pour moi... ne se posait pas. Cette révolution était mienne.* Blok, un peu plus tard, répondant à la question : *L'intelligentsia peut-elle travailler avec les bolcheviks ? — Elle le peut et elle le doit.* Pour ces citations, Pleynet se réfère à un article de Dmitri Blagoï paru dans *Œuvres et opinions* en janvier 69 à Moscou, *Aux sources de la littérature soviétique* (repris dans *Tel Quel* nº 37). Or, Pleynet qui, ou bien n'a pas d'autre référence (et cela n'est pas une excuse quand il va s'agir de discréditer quelqu'un par le silence), ou bien a d'autres sources, plus détaillées, mais censure le *détail* (et c'est encore plus grave), ne dit absolument pas que les trois personnes qui accompagnaient Blok et Maïakovski étaient Riouri Ivnev, Nathan Elman et *Vsevolod Meyerhold*, lequel se rallia immédiatement, entièrement et durablement à la révolution (Jay Leyda : *Kino : A History of the Russian and Soviet Film*, Londres 1960). Nos lecteurs et ceux de *Cinéthique* jugeront alors de l'objectivité de Pleynet et s'il y a, cette fois, ou non, manœuvre.

4) Enfin, pour en terminer avec Meyerhold, on peut rappeler ceci : Pleynet indique avec raison dans son texte que les écrits théoriques d'Eisenstein renvoient constamment aux expériences et aux réalisations du metteur en scène et que c'est d'abord par rapport à elles qu'il « *définit le plus souvent les concepts qu'il est amené à employer* ». Il formule la nécessité de toujours mettre en relation réflexion théorique et réalisations pratiques, et avec une tout particulière insistance quand il s'agit d'une pratique et d'une théorie portant sur des domaines hétérogènes, irréductibles l'un à l'autre (dans le cas de S.M.E., pratique cinématographique et réflexion théorique dans le langage). Exigence qui devrait, semble-t-il, valoir également dans le cas de Meyerhold (pratique théâtrale et écrits). Or Pleynet, non seulement fausse comme on l'a vu les données quant à sa biographie, ses prises de positions esthétiques et politiques, non seulement décrète que tout ce que Meyerhold a laissé en théorie est nul (ce qui est un peu excessif, quand bien même les textes de Meyerhold sont loin d'avoir une rigueur et une ampleur, une clarté et une précision terminologiques suffisantes), mais encore signale à peine la considérable importance des réalisations pratiques de Meyerhold quant à son travail théâtral, importance au moment précis de la Révolution, importance pour la suite de la pratique théâtrale, voire, cette fois, la théorie à venir du théâtre telle qu'Antonin Artaud a pu l'élaborer. Citons justement de celui-ci un projet de lettre à René Daumal, daté du 14 juillet 1931 (« Œuvres complètes », tome III, p. 215-216, Gallimard) : *Et désormais il faudra compter dans l'établissement d'un spectacle avec les nécessités de l'harmonie visuelle... comme après Meyerhold et Appia il faudra compter avec une conception architecturale du décor utilisé, non seulement en profondeur mais en hauteur, et jouant dans la perspective par masses et volumes et non plus par surfaces plates et en trompe-l'œil...* et : *à cette conception donc de l'homme en proie à l'extase devant ses monstres personnels, une tentative a été faite, et c'est la seule vraiment théâtrale, en Russie, sous la révolution, pour faire succéder un théâtre d'action et de masses.*

d) Nous voilà conduits, à propos de quelques lignes d'un texte, bien loin à la fois du fond de ce texte et d'Eisenstein... En fait, nous ne les avons pas quittés, l'un et l'autre, un instant. Mais revenons précisément à Eisenstein, à propos duquel Pleynet écrit, *avec raison* : « ... *il faut aujourd'hui relire les textes du cinéaste soviétique, et en établir une édition critique... Il ne s'agit que de montrer combien les textes d'Eisenstein se trouvent étroitement liés à un contexte historique précis, et qu'ils ne peuvent, sous peine de dénoncer qui tenterait autrement de s'en servir, avoir de sens en dehors d'une lecture critique et documentée de leurs rapports à ce contexte...* »

« ... *De cette façon joue d'un texte sur l'autre et en liaison avec la biographie de l'auteur (participation à la Révolution, voyage en Europe et aux Etats-Unis, retour des Etats-Unis) une accumulation de trouvailles, de précisions théoriques, de rectifications méthodologiques, de contradictions...* » Or, une fois encore en contradiction avec cette exigence de prudence et d'attention, Pleynet s'autorise, sur le prélèvement d'un fragment du texte *Perspectives* (*Cahiers*, 209) effectivement échevelé, lyrico-impressionniste, et d'une déclaration d'Eisenstein à la fin de sa vie selon laquelle il n'aurait pas encore trouvé de solution à ses recherches théoriques, pour parler de sa conception *théologique* du cinéma, d'une *illusion métaphysique* dont il ne se serait jamais libéré, de son idéalisme macho-bogdanovien, de sa *dépendance* à l'idéalisme hégélien. Quand bien même elles sont partiellement vraies, ces affirmations sont loin d'être suffisamment fondées et spécifiées, non plus que le terme de « dépendance » assez théorisé, pour qu'on puisse s'en satisfaire. Car le problème, et l'étrange est que, le sachant et le formulant, Pleynet semble faire comme s'il l'ignorait dans ses développements, est autrement complexe. Sans parler du rapport des « Ecrits » d'Eisenstein à ses films, on peut y trouver (rappelons qu'une infime partie nous en est accessible en France pour le moment) :

— des concepts résolument idéalistes, idéalistement formulés;
— des proclamations de matérialisme fougueuses dont il convient d'interroger les titres avec rigueur ;
— des notions matérialistes formulées avec imprécision ;
— des notions matérialistes rigoureusement et remarquablement formulées.

Il ne s'agit pas, bien sûr, de tomber ici dans le défaut signalé par Althusser à propos de l'interprétation des textes du jeune Marx, consistant à faire, dans un texte donné, la part des éléments (encore) idéalistes et (déjà) matérialistes, non plus que de rapporter un texte ou un fragment de texte à la fin ou à l'ensemble de l'œuvre de son auteur comme à sa vérité révélée (critique idéaliste téléologico-analytique), mais de lire aujourd'hui Eisenstein en matérialistes, c'est-à-dire de considérer un texte comme un tout dont les éléments perdent leurs caractéristiques spécifiques pour se prendre dans *l'unité effective et vivante d'un texte*, penser la problématique propre de ce texte, c'est-à-dire *une structure déterminée d'unité* (rapports que la réflexion entretient avec ses objets, modalités de la réflexion), mettre ensuite cette problématique propre en rapport avec d'autres problématiques contemporaines appartenant au champ idéologique, et saisir enfin l'irruption et le mode d'irruption de *l'histoire réelle* dans le champ de ces idéologies et de l'idéologie particulière qu'on étudie. Déclarer que les textes d'Eisenstein se situent dans la grande histoire de la pensée qui va de Berkeley à Hegel, ou de Mach à Bogdanov, c'est se placer dans la continuité tranquille, autonome, auto-suffisante, d'une histoire de l'idéologie, dans ce « rien » de l'idéologie qui n'a, à proprement parler, pas d'histoire, dans immanence idéologique, c'est finalement adopter soi-même le point de vue hégélien ou néo-hégélien qu'on s'apprête à reprocher aux autres.

III

Tout cela, il va sans dire, Pleynet ne l'ignore pas ; mieux, son texte est écrit *pour* le dire. Quel mécanisme donc le conduit à se détruire au fur et à mesure qu'il avance, à contredire en ses développements ce qui fait sa problématique propre, à nier dans son progrès les principes qui le déterminent, à pratiquer l'amalgame pour dénoncer les mélanges, à formuler d'imprudentes déclarations dans le même temps qu'il invite à la minutie et à la prudence, à « gauchir » quand il incite à spécifier, à « terroriser » dans l'illusion de théoriser ? De ceci, à notre avis : que le texte, qui n'est pas écrit seulement pour dire ce qu'il dit, mais dans une visée polémique, souvent indirecte et sur le mode de l'ironie et du sarcasme, est contraint d'en dire plus ou moins, ou plus vite que Pleynet ne voudrait. Pleynet, certes, s'insurge dans son texte contre les « alliances » qui ne pourraient se

conclure que sur des positions de concessions théoriques, mais il sait (parce qu'il ne peut pas ne pas le savoir) qu'il se sert de *Cinéthique* pour attaquer principalement *Change*, comme *Cinéthique* se sert de l'envie de Pleynet d'attaquer *Change* pour attaquer les *Cahiers*, comme *Cinéthique*, en dépit de proclamations « dures », joue sans cesse du gauchisme contre le communisme, de Godard contre Pleynet, de Seban contre Lajournade, du syndicalisme contre l'anarchisme, *et inversement*.

J.-L.C., J.N.

(1) Ces notions, il ne s'agit pas de reprocher à *Cinéthique* de les employer : bien au contraire, il faut les employer, la réflexion aujourd'hui passe nécessairement par elles. A condition encore qu'elles soient sans cesse définies et redéfinies dans leur nouveau contexte, et non pas importées franco dans le cinéma de disciplines où leur usage et leur sens sont spécifiques — et donc non-spécifiques au cinéma. Tel travail de définition et finalement de réflexion sur ces notions qui portent la réflexion est ardu, nous le savons, d'autant mieux que nous ne sommes pas exempts, aux *Cahiers*, de tâtonnements en cette matière. Au moins ne prétendons-nous avoir résolu d'un coup de baguette magique (idéologique) ce problème de définition, et pratiquer du jour au lendemain une « critique scientifique ».

Par exemple, p. 40, le mot « *forclos* » se trouve employé dans l'expression « *formalisme forclos* ». En note, on lit : « *ce terme juridique désigne la situation d'une personne qui se trouve privée de l'exercice d'un droit pour ne l'avoir pas exercé dans le temps prescrit. Forclore c'est donc exclure.* » Or, si la première phrase renvoie bien à une définition juridique, la seconde déporte insensiblement le mot sur un autre terrain, celui de la logique du signifiant où il se trouve avoir été doté par Jacques Lacan d'un sens extrêmement précis — correspondant au terme freudien *Verwerfung*. L'auteur du texte et de la note ne doit pas l'ignorer, étant imprégné de la terminologie propre à cette « Logique ». Il ne s'en permet pas moins un glissement intolérable, dont les conséquences *théoriques* peuvent être graves.

(2) Par exemple, à propos de cette notion de *parenthèse*, il est écrit que l'idéologie bourgeoise du sens, instaurant dans la phrase écrite un système hiérarchique, tient pour moins important ce qui est mis entre parenthèses que le corps de la phrase, et qu'une véritable pratique matérialiste pourra seule rompre cette hiérarchie, donner à la parenthèse fonction égale en importance au reste du texte. Et dans l'émerveillement de cette découverte, le rédacteur de *Cinéthique* signale l'usage que de la parenthèse fait Sollers dans *Nombres*, prouvant par-là qu'il ignore tout de Roussel et des travaux de Julia Kristeva (*in Communications, La productivité dite texte*, 11/68) et Michel Foucault.

Un peu plus loin, dans une tentative d'élucidation des rapports cinéma/politique, le même rédacteur met exactement trois pages à aboutir à cette conclusion : le cinéma n'appartient pas en propre à la pratique politique, mais à la pratique idéologique. Or, quand on sait que la pratique sociale complexe (le tout social) est, depuis Engels, parfaitement définie comme structurée en trois instances majeures : l'économique, le politique, l'idéologique ; quand on sait que l'instance idéologique comporte la religion, la morale, et aussi l'art, etc. et que le cinéma, donc, ne peut avoir place que dans cette instance (quand bien même certains de ses caractères propres semblent le situer au croisement de l'économique et du politique) ; quand on sait également que les pratiques idéologiques (donc le cinéma) ont, au sein d'une société capitaliste bourgeoise, pour fonction de *reformuler la commande sociale*, qu'elles se situent à *distance nulle* de la pratique politique, mais sans qu'on puisse jamais les y inclure ni les estimer comme de plein droit en faisant partie (Thomas Herbert, *Cahiers pour l'analyse*, 1/2), on peut s'étonner non de la longueur du texte de *Cinéthique* (car, s'il s'agissait d'un exposé didactique, trois pages et plus pourraient se justifier), mais de ce que son rédacteur fasse comme si, au terme d'un laborieux raisonnement et d'un effort de conceptualisation intense, il parvenait seul à ces conclusions.

(3) Il est bien évident que *Cinéthique* fait une confusion *théorique* très grave à propos du concept de *pratique théorique* (mode de production de connaissances scientifiques), qu'il confond bel et bien avec la seule « théorie » d'une pratique (technique, empirique ou idéologique). Cette « théorie » n'est que le système de concepts déterminés dont ces pratiques ont besoin pour produire la fin qui leur est assignée, système qui n'est jamais que la réflexion de cette fin dans ses moyens de réalisation, et n'a strictement rien à voir avec la pratique théorique. Dire que Marcel Hanoun par exemple, dans *Octobre à Madrid*, exerce une pratique théorique du cinéma, est une aberration complète : qu'à un cinéma empirique, irréfléchi, « inspiré », Hanoun substitue un cinéma qui se mire, se mime, se regarde, se réfléchit, ne signifie en rien qu'il ait exercé une quelconque pratique théorique (scientifique) : tout au plus qu'il a produit une « théorie » de ce cinéma. Par contre, il est très possible d'exercer une pratique théorique sur des films qui, eux, ne l'ont pas exercée et c'est là le rôle essentiel de la critique. Ne confondons pas.

(4) Comme *Le Révélateur* de Garrel, pourtant tenu par *Cinéthique* pour un pitre idéaliste (comme Bene). Afin de mettre fin à ces âneries bruyantes, nous comptons revenir bientôt sur Garrel, pour montrer qu'en dépit de ses affirmations contestataires, le cinéma de Lajournade est le comble de cinéma complaisant, petit-bourgeois, et qu'en dépit de ses positions messianiques, et contre elles (à l'œuvre dans ses films sous cette forme tuante), le cinéma de Garrel est infiniment moins idéaliste.

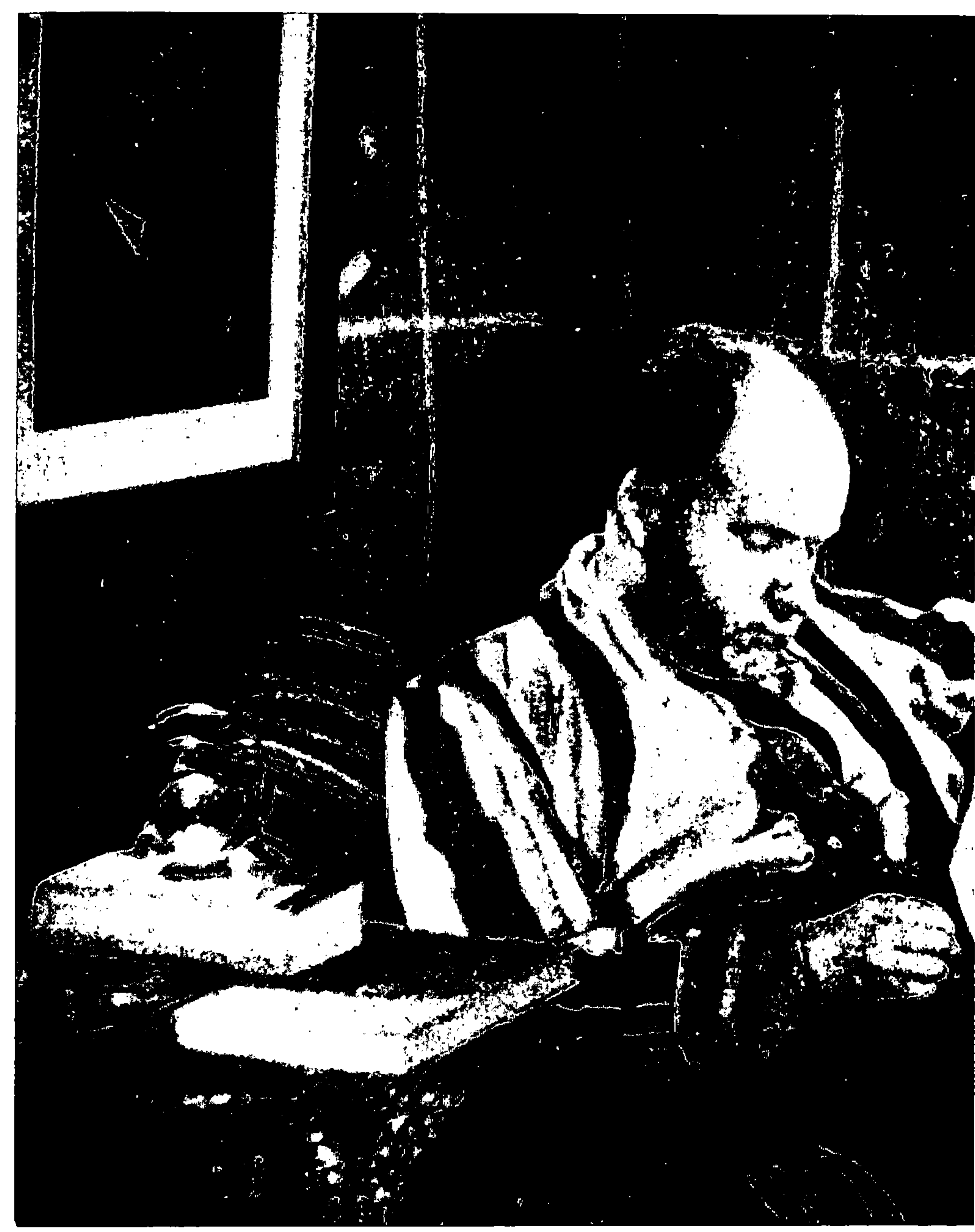
(5) Dans l'édition allemande, Marx écrit *Camera obscura*. On trouve aussi ces mots dans la traduction française aux « *Editions sociales* », avec une note : *Chambre noire*. Dans le petit volume de *L'Idéologie allemande* (première partie, page 36 indiquée par *Cinéthique*), on trouve la même note, mais dans le texte de Marx *camera obscure*. Le rédacteur de *Cinéthique* se saisit alors allègrement d'une coquille, dote camera d'un accent, et voilà l'expression de Marx (d'ailleurs isolée d'un contexte absolument non pertinent à celui où elle va se trouver projetée) appliquée sur le terrain du cinéma. Bel exemple de rigueur, ou d'humour.

(6) Le mot de *montage* semble particulièrement irriter Pleynet (au point semble-t-il, de lui avoir occulté notre débat portant ce nom). Tantôt il feint de l'entendre (pensant à *Change*) comme *modèle analogique, collage, jonglerie*, mise en présence de n'importe quoi et n'importe quoi en espérant qu'il en sortira toujours quelque chose, tantôt comme jeu formel gratuit. Or, devons-nous lui rappeler que le terme de montage nomme un travail spécifique au cinéma, et que c'est de montage cinématographique qu'il est question dans les *Cahiers*.

(7) Si, dans son introduction à *Théorie de la littérature*, et dans le texte dont nous venons de citer un extrait, Todorov indique le positivisme naïvement affiché des formalistes, leur empirisme déclaré, c'est pour en conclure que l'un et l'autre lui paraissent procéder d'un « *manque de conscience de leurs propres moyens, voire de l'essence de leur démarche* » (doublé d'une volonté certaine d'échapper au reproche de scientisme et de théoricisme), non pour mettre en question leur méthodologie ou leurs présupposés théoriques, encore moins pour les relier avec précision à l'histoire en cours ou à leur origine de classe.

(8) La mise en cause des présupposés idéalistes d'une pensée fondée sur le signe par Kristeva et Derrida excède d'ailleurs largement, par l'ampleur de leurs travaux, le problème historique spécifique des formalistes et futuristes russes, qui restent *aujourd'hui encore* entièrement justiciables d'une recherche dans le sens souhaité par Pleynet.

(9) Dans les *Cahiers*, la note dit exactement : « *Meyerhold* (1874-1941) *fut accusé de formalisme outrancier ; arrêté en* 1939 *il mourut dans un camp. Même son nom était frappé d'interdit* ». Dans *Cinéthique* : « *... fut accusé de formalisme outrancier, arrêté en* 1939 *il mourut dans un camp* ». La différence peut sembler de détail, ou relever (nous l'espérons) d'une erreur d'impression, mais le remplacement du point-virgule par la virgule peut modifier considérablement le sens de la note incriminée. Dans la version *Cahiers*, il y a certes rapport entre l'accusation de formalisme outrancier, l'arrestation et la mort, s'agissant de la personne unique de Meyerhold. Mais la liaison directe joue (absence de ponctuation) entre l'arrestation et la mort. Dans la version *Cinéthique-Pleynet*, l'arrestation est déportée vers l'avant, attirée par l'accusation de formalisme, il y a possibilité de lire la phrase comme succession *conséquentielle*. Dans les *Cahiers* le point-virgule installe une consécution, et ne se prononce pas quant à la conséquence. Prudence qui, aussi bien, devrait servir d'exemple.



S.M. EISENSTEIN EN 1943 (AU MUR, LA PHOTO DE CHAPLIN).



Ecrits d'Eisenstein (8)

La musique du paysage (suite)

La nouvelle étape du contrepoint du montage

Tel est le récent passé du montage — de sa forme, de ses tendances et de ses recherches (1).

La nouvelle étape du montage audio-visuel s'en distingue, me semble-t-il, par ceci : elle naît sous le signe d'une croissante homogénéité de l'harmonie polyphonique du montage (2).

Ce type de nouveau contrepoint « harmonique » — en dehors des paradoxes et excès — m'apparaît comme le plus fidèle reflet de l'activité d'un individu au sein d'une collectivité.

Lorsqu'une commune tâche sociale est entreprise par la multitude d'unités distinctes qui composent cette société,

lorsque chacune de ces unités a conscience de sa voie personnelle à l'intérieur de la résolution commune d'un commun problème,

lorsque toutes ces voies se croisent et s'entrecroisent, se combinent et s'entrelacent — cependant que le tout, dans son ensemble, progresse et avance vers la réalisation du but fixé.

D'où me viennent les impressions vivantes, tangibles d'un tel tableau ? Où et quand ai-je pu observer de mes yeux un pareil tableau en mouvement ? Quand et où prit naissance cette première griserie qui devait m'inoculer pour la vie la manie du contrepoint et la passion pour Bach ?

Ce n'était pas le football. Sans doute, ce jeu est-il si captivant justement parce qu'il incarne pleinement et avec vigueur le symbole de la participation à la lutte commune, d'une collaboration qui oblige de faire passer — avec le ballon — l'initiative personnelle de l'un à l'autre des participants à l'œuvre commune.



« LE CUIRASSE POTEMKINE » : SEQUENCE DES FUNERAILLES DE VAKOULINTCHOUK.

Malgré cela, mon engouement pour le contrepoint n'est pas né des vives impressions du football. Et ce qui le confirme, c'est que mes films ne portent presque jamais la marque de l'affrontement d'une **double force luttant à armes égales.**

Presque toujours, il s'agit plutôt de l'unité se renforçant sous les coups d'une attaque extérieure — le pas des soldats dans l'escalier d'Odessa, ou le coup de boutoir du « cochon » des chevaliers teutoniques, ou les rangs serrés des boyards se jetant dans la lutte contre l'œuvre d'Ivan le Terrible.

Par conséquent — moins le combat de deux forces que le conflit actif des contradictions à l'intérieur d'un thème unique.

Par conséquent — moins Beethoven que Bach.

Quoi qu'il en soit, il apparait clairement que mon emballement initial n'a pas été provoqué par la vision d'un choc entre deux collectivités harmonieuses s'affrontant agressivement, mais plutôt par la cohésion d'une seule collectivité, unie dans la réalisation de quelque tâche constructive commune.

Il en fut bien ainsi.

Et je me souviens de mon impression comme si c'était aujourd'hui.

Station Ijora...

Le fleuve Néva...

Année dix-sept...

Ecole d'élèves-officiers du génie.

Le camp.

Exercice.

Les pontons !

Comme aujourd'hui je me rappelle la chaleur.

L'air pur.

La rive sablonneuse du fleuve.

La fourmilière de jeunes gens frais mobilisés !

Ils se meuvent par des trajectoires précises.

Avec des gestes étudiés, par des actes calculés ils construisent le pont qui grandit régulièrement, sans à-coups, qui cherche avidement à traverser le fleuve.

Je suis quelque part, au milieu de la fourmilière.

Sur les épaules — des coussinets carrés en cuir.

Sur les coussinets carrés prennent appui les bords du tablier du pont.

Et dans la machine remontée à fond de ces silhouettes qui vont et viennent,

de ces pontons qu'on amène,

de ces lourds madriers qu'on passe de ponton à ponton

ou de ce léger garde-fou qui naît des câbles —

il fait bon et joyeux courir à l'instar du « perpetuum mobile »

de la rive qui recule à l'extrémité du pont qui s'éloigne de plus en plus !

Le temps strictement mesuré pour la construction du pont se décompose en secondes des opérations isolées,

lentes ou rapides, s'entrelaçant et se dénouant,

et l'on dirait que les lignes tracées par les parcours liés à ces opérations forment dans l'espace l'empreinte de leur course rythmique dans le temps.

Les opérations isolées se fondent en une unique œuvre commune, et le tout dans son ensemble donne une étonnante sensation orchestrale-contrapunctique du processus de l'édification et de la création collectives.

Et cependant le pont grandit, grandit.

Foule avidement le fleuve.

S'étire vers la rive opposée.

Les hommes vont et viennent.

Vont et viennent les pontons.

Retentissent les commandements.

Trotte l'aiguille des secondes.

Crénom, qu'on est bien !

Non, ce n'est pas devant les modèles de la mise en scène classique, ce n'est pas devant les annotations de remarquables spectacles, ce n'est pas devant la complexité des partitions orchestrales ni devant les évolutions compliquées du corps de ballet, ni sur un terrain de football que j'ai ressenti pour la première fois cette griserie : la beauté des corps en mouvement sillonnant aux rythmes variés le graphique d'un espace fractionné, le jeu de ces orbites qui se recoupent, la forme dynamique, sans cesse changeante, de la composition de ces circonvolutions — convergeant en subits dessins capricieux pour se disperser à nouveau en rangées disjointes et disloquées.

Un pont de pontons qui, des rives sablonneuses, empiétait sur la vastitude immense du fleuve Néva, me fit découvrir pour la première fois le charme d'un engouement qui ne devait plus me quitter !

Il m'apparut ici dans les formes primordiales de ce qui devait donner naissance à ma passion pour la mise en scène.

Au théâtre, la mise en scène fut et reste à ce jour mon moyen d'expression préféré.

Mais la mise en scène est aussi le premier exemple, le plus tangible, du contrepoint spatio-temporel !

C'est à partir de la mise en scène, de cette première alliance des jeux de l'espace, du temps et du son que se développent — en se compliquant progressivement — tous les principes du montage audio-visuel.

Le geste se transpose en plan, l'intonation — en son et en musique.

En général, le charme de l'écriture contrapunctique réside en ceci que la forme de sa structure reflète et nous fait revivre l'étape la plus merveilleuse du développement de la pensée.

C'est l'étape où le stade primaire de l'indifférenciation de la conscience est déjà loin.

L'étape où est déjà acquis le stade supérieur de la différenciation définitive, la capacité d'isoler chaque phénomène particulier en soi.

En tant que forme, le contrepoint du montage semble faire écho à ce stade enchanteur du devenir de la conscience, alors que, les deux étapes précédentes étant victorieusement franchies, l'univers dissocié par l'analyse se fond à nouveau en un tout, s'anime de tous les liens et rapports réciproques des particularités isolées et offre à la conscience émerveillée la plénitude d'un monde synthétiquement perçu.

De même que chez l'homme adulte demeurent vivaces, avec une particulière chaleur et émotion, les premières « révélations » jalonnant sa route biographique : première victoire sur le texte imprimé (je peux lire !), premier éveil des sentiments (je peux aimer !), premières notions de philosophie l'aidant à concevoir le système des mondes (je peux connaître !) —

exactement de la même façon, dans l'art, nous sommes immanquablement émus par les structures dont les signes distinctifs rappellent les traits des diverses étapes du développement de notre conscience.

D'une manière ou d'une autre, dans le système palpable du principe contrapunctique, se conserve la sensation vivace de l'étape où la conscience — des peuples accédant à un certain niveau du développement, ou de l'enfant dont le développement passe par ces mêmes stades, cela importe peu — établit pour la première fois des corrélations entre les phénomènes isolés du monde réel, tout en ressentant la réalité comme un grand tout unique.

Sans aucun doute, là est la raison de l'attrait exercé par la polyphonie et le contrepoint et de l'immanquable intensité de leurs particularités à l'époque de la jeunesse.

De toutes les jeunesses.

Jeunesse de la formation sociale ou de classe — et alors la polyphonie et le contrepoint forment la base du style d'une époque donnée.

Jeunesse du genre de l'art lui-même — et alors c'est sous leur signe que l'art formule les thèses fondamentales de sa méthodologie pour les temps à venir.

Jeunesse de l'auteur — alors cela prend corps dans la manière et la stylistique de son écriture et domine toute son œuvre.

A l'époque de la création de « Potemkine » les trois jeunesses coïncidaient.

Le jeune (huit ans d'âge) gouvernement soviétique.

Le jeune (la trentaine) art cinématographique qui cherchait fébrilement à dégager les principes de sa propre définition.

Le jeune (vingt-sept ans) auteur qui, après un court élan de cinq années, empoignait pour la première fois un grand thème.

Et cette triple conjonction ne pouvait pas ne pas déterminer la structure de « Potemkine » comme devant être contrapunctique avant tout.

Mais lorsqu'il s'agit du cinéma (à plus forte raison du cinéma muet) c'est le montage qui est le moyen de réaliser la polyphonie et le contrepoint.

Et c'est ainsi que « Potemkine » ne pouvait pas ne pas devenir le porte-

drapeau du principe montage-contrepoint dans la cinématographie d'art.

⁂

La pulsation vivante de la forme du montage au sein de l'art est le signe de son énergie vitale. J'ai parlé de cela dans la préface à l'édition anglaise de mon livre « Film sense », sorti en 1943 en Angleterre, après avoir été publié en 1942 en Amérique.

En raison du blocus la préface n'a pu rejoindre le livre, elle n'est jamais parvenue en Angleterre et c'est pourquoi j'en donne ici un extrait :

« ... Nous ne pouvons deviner, nous ne pouvons prévoir quelles voies empruntera dans l'art une humanité ressuscitée de la fange et de la mort de ces années et purifiée par l'héroïsme immarcescible de ses meilleurs fils — combattant contre les ténèbres du fascisme.

La fin de la première guerre mondiale apporta avec la nouvelle ère sociale une floraison nouvelle et un épanouissement inouï de la culture.

Et aussi la culture du plus progressiste des arts — la cinématographie.

Dans l'histoire mondiale de l'art, la période entre les deux guerres mondiales est indubitablement — l'ère du triomphe du cinéma.

Au cours de cette même période, les autres arts se précipitent fébrilement vers la désintégration et la désagrégation.

Expressionnisme. Suprématisme (3). Dadaïsme. Surréalisme.

Désagrégation de la forme, de l'image, de la pensée.

Retour effréné en arrière, vers le primitif.

On dirait que les ultimes réalisations viennent boucler la boucle, clore le cercle mort en rejoignant les premiers pas de la culture et de l'art.

Le serpent de l'emblème que l'on sait croche à mort sa queue entre ses dents.

Se fige dans l'immobilité...

Nulle époque dans l'histoire des arts n'a connu pareille impasse...

Parvenu aux plus hauts points de son développement, subitement l'art s'éparpillait — jusqu'au point zéro.

Seule la cinématographie, dans ses meilleurs spécimens, sut résister à cette bourrasque de désagrégation.

Parce que, le plus jeune de tous les arts , le cinéma commence là où, dans leur désagrégation, ont fini par rouler les autres arts.

L'art est le plus sensible des sismographes.

Et l'impasse tragique où il se trouvait durant les dernières années n'était que le reflet du degré de tension d'un monde déchiré par ses contradictions.

Ces contradictions ont explosé en boucherie mondiale aux proportions jamais encore vues.

Nulle conscience ne peut réaliser pleinement ni tout le paradoxal de ce qui se passe, ni les proportions exactes de ce qui est déjà arrivé, ni les perspectives de ce que le monde va encore devoir supporter.

Ce que nous savons fermement c'est que devant nous est la victoire sur les ténèbres.

Devant nous est — la lumière.

Mais nous ne sommes pas encore familiarisés avec ses rayons, nous ne pouvons entrevoir la nouvelle vie à travers ces rayons ni nous mettre en marche sur les nouvelles routes que ces rayons illuminent.

Nous prévoyons, pressentons, présageons la lumière.

Mais cette lumière est seulement en train de naitre au cœur de la démence véritablement apocalyptique qui embrase l'univers.

L'humanité aspire à cette lumière de l'avenir, nouvelle, inconnue...

Nous n'allons pas trivialiser la face de cet avenir par des conjectures trop hâtives, diminuer sa grandeur, à lui, qui nait du sang des millions de vies humaines, nous n'allons pas grimacer, nous efforçant de mimer les traits de ce visage futur.

Nous nous rappellerons une seule chose : les hymnes de l'art nouveau, jamais encore vu, de l'art d'après la seconde guerre mondiale, seront le reflet du visage nouveau, jamais encore vu, de l'Humanité qui se lèvera triomphante, ayant vaincu le monstre du fascisme.

Et de même que la face du futur reste hors de portée de nos conjectures, de même l'image future des arts rénovés échappe encore à toute supputation, à toute vision de l'esprit que l'on voudrait se permettre.

Pour notre part, il nous reste trois choses :

attendre,

hâter la venue,

être prêts.

Attendre la nouvelle ère.

Hâter sa venue en donnant toutes nos forces, toute notre vie, en acceptant tous les sacrifices pour accélérer son arrivée.

Et nous tenir prêts, armés de l'expérience du passé, prêts à nous montrer dignes d'accueillir et de promouvoir tout ce qu'apportera cet avenir prodigieux.

Il y a quelque chose d'enivrant dans cette attente de la proche fécondation de l'art par une nouvelle page de la vie.

Dans la conscience de sa propre immobilité, figée jusqu'à l'instant de sa venue.

Ainsi figées, les jeunes fiancées attendent l'instant de se livrer à l'amour du fiancé inconnu, ainsi figée, la terre s'étale dans l'attente frémissante de la fécondation des pousses printanières.

Il y a quelque chose d'enivrant non seulement dans la conscience de sa liberté d'esprit, mais aussi dans la perception du terme historique d'un certain stade de sa vie, avant que le nouvel envol vienne vous sacrer pour une nouvelle étape de l'essor de l'art.

En de tels instants on ressent la marche même du mouvement historique de l'univers.

Que les veilleuses demeurent pures et nettes dans nos mains, à nous qui attendons la lumière, qu'elles soient prêtes pour l'instant où viendra pour nos arts la nécessité d'exprimer la nouvelle parole de la vie.

Faire la somme du passé dans l'intérêt de ce qui vient — voilà l'un de nos devoirs sur le front de notre art cinématographique. .

Et en étudiant le graphique des montées et des chutes de l'intensité des méthodes du montage tout au long de l'histoire des arts, on en arrive à la conviction que pendant les époques de la stabilisation sociale, lorsque l'art s'applique avant tout à refléter la réalité, le relief de la méthode et de l'écriture du montage s'estompe immanquablement.

Et par contre, durant les périodes d'une participation active au démantèlement, à l'édification et à la restructuration de la réalité, durant les périodes d'une reconstruction active de la vie, le montage prend dans les méthodes de l'art une importance sans cesse accrue... »

Cela fut écrit dans le lointain Alma-Ata en octobre 1942.

Lorsque je le cite aujourd'hui, derrière mes fenêtres triomphe dans l'allégresse le grand mai de 1945, irradié de la victoire finale.

La pré-vision de nouvelles formes de montage, de nouvelles étapes dans le développement de ces principes devient déjà une réalité concrète.

Et nous voyons naitre et s'approcher de nous la nouvelle étape du montage audio-visuel organique.

Nous entendons la démarche, la pulsation de la nouvelle forme du montage.

Nous la touchons du doigt sur quelques exemples nés dans les années de guerre.

Nous y percevons des traits nouveaux.

Et ce nouveau n'est plus l'impasse d'avant-guerre d'une forme amortie du montage.

Et ce n'est plus le palliatif des traditions dépassées du montage « dénudé » et « flagrant » du cinéma muet, artificiellement transplantées dans le cinéma sonore.

Les deux-trois essais de ce genre de restauration, tentés pendant la guerre, ont un abominable relent de vétusté et de démodé.

C'est une sensation pressante : le stade du montage « dénudé » s'éloigne, relégué dans l'histoire.

Mais cela ne signifie nullement le rejet de la méthode, le dédain, le retour au primitif lapidaire de la cinématographie de l'ère pré-montage.

Et en considérant le signe stylistique le plus caractéristique de la cinématographie, son nerf déterminant — **le montage**, on s'aperçoit que dans un film au moins, film réalisé chez nous pendant la guerre, on peut déceler nette-



« LE CUIRASSE POTEMKINE » : SEQUENCE DES FUNERAILLES DE VAKOULINTCHOUK (SUITE).



« IVAN LE TERRIBLE » : SEQUENCE DES FUNERAILLES D'ANASTASIA.

ment dans le contrepoint du montage une tendance à se souder en une texture plus serrée.

Cela constitue un net pas en avant vers la ligne de l'évolution de l'esthétique du montage, et si d'aucuns ne parviennent pas à faire la différence entre la vulgaire régression et l'un de ces fameux « soi-disant retours », forme par laquelle les manifestations en plein développement progressent d'habitude vers de nouveaux stades du développement (4) — alors là, je vous jure que la faute en incombe à la malchance des « observateurs » et non aux films eux-mêmes !

Le film que j'ai en vue, c'est évidemment « Ivan le Terrible ». « Ivan le Terrible » dont la méthode d'écriture contrapunctique du montage tout en continuant les traditions de « Potemkine » s'en distingue cependant, et qui, par sa structure audio-visuelle, est un pas en avant même par rapport à « Alexandre Nevsky ».

Et si le bruit de sabots de l'attaque des chevaliers dans « Nevsky » était directement issu du tambour des pas de soldats dans l'escalier d'Odessa, une bonne partie de ce qui, dans le « Terrible », est réalisé selon la méthodologie « audio-visuelle », poursuit moins les réalisations de « Nevsky » qu'elle ne saisit au vol ce qui fut jadis esquissé dans « Potemkine » et, en utilisant le son, amène le principe à son achèvement.

Et il s'agit précisément de cette partie de « Potemkine » qui, avant la venue du son au cinéma, travaillait en « son caché » — **en musique du paysage,** autrement dit de la scène que nous avons étudiée dans le présent article.

C'est précisément dans la scène des brouillards que nous trouvons l'exemple d'une structure contrapunctique « liée » et non mise à nu, contrairement au « nerf dénudé » du montage dans les autres « scènes-chocs » du film.

La structure du montage de ces « scènes-chocs » — directe et évidente — a créé d'emblée la mode de ce qui porte aujourd'hui le nom de « russian cutting » ou de « russischer Schnitt » (5). Si l'on croit ce que E.V. et M.M. Robson disent dans leur livre « The Film answers back » (London, 1939), c'est-à-dire que : « Aucun film tout au long de l'histoire n'a eu sur la cinématographie d'influence plus puissante que « Le cuirassé Potemkine »... cette influence se faisait sentir précisément par le montage des « scènes-chocs » (par exemple « l'escalier d'Odessa »). » Et c'est bien compréhensible : avant tout, la structure du montage des pieds de soldats portait en elle des éléments fécondants pour **les méthodes** du montage du **cinéma muet.**

Tandis que les principes des scènes « deuil de Vakoulintchouk » et « brouillards d'Odessa » devaient bien moins déterminer la méthodologie du montage muet, que se développer pleinement dans le **montage audio-visuel.**

Voilà pourquoi il est naturel de parachever l'étude des problèmes du paysage musical et du contrepoint plastique par une brève description : comment, vingt ans après et enrichis de toutes les possibilités du son et de la musique, ces mêmes principes dans leur qualité nouvelle, continuent dans « Ivan le Terrible » la tradition du montage polyphonique du « Cuirassé Potemkine ».

Sous ce rapport, la **composition du montage** du « Terrible » vient faire curieusement écho à ce qu'il advenait à la manière de peindre la psychologie des personnages au théâtre, dans les pièces de... Tchékhov.

L'élaboration fine et suprêmement **musicale des nuances émotionnelles de l'action** dans les pièces de Tchékhov créait l'impression de la **disparition du principe théâtral** dans ce que l'on donnait sur la scène.

Les lignes des nuances se tressaient en un tissu tellement homogène que par-delà semblait disparaître **l'efficacité palpable du théâtre.**

Et, dans le cadre de la contestation, on opposait naturellement au théâtre de Tchékhov un théâtre où **la théâtralité** était soulignée avec une vigueur particulière.

Le retour à la technique et à la tradition de la comédie des masques (7) était comme un bond en arrière, vers le contrepoint tangible et « dénudé », ressenti dans le jeu « grossi » des lignes dramaturgiques et des fils de l'action des personnages isolés — à la différence de la **polyphonie homogène** des nuances des héros tchékhoviens.

Il est amusant de constater que quelque chose de semblable se produit actuellement autour de la stylistique inattendue de l'écriture du montage dans « Ivan le Terrible ».

Là, après l'étape du « montage bondissant », après sa forme **dénudée,** le montage prend les formes de la polyphonie homogène des moyens expressifs.

Et voilà qui est stupéfiant : de même qu'en son temps on criait que le théâtre de Tchékhov ce n'était pas du théâtre, il se trouve aujourd'hui des voix pour crier que le montage du « Terrible » ce n'est pas un montage (!) et que le film lui-même, ce n'est pas... du cinéma.

Nous avons souvenance qu'en fin de compte le théâtre de Tchékhov se révéla être quand même du théâtre — et le resta.

Avec la même certitude, nous affirmons, quant à nous, que le montage du « Terrible », c'est **tout de même** du montage — dans une nouvelle phase de son développement, il est vrai ; c'est pourquoi est indispensable une analyse de ce qui a été réalisé dans « le Terrible » — et précisément **à la lumière** de ce qui fut réalisé en son temps dans « Le Cuirassé ».

Evidemment, pour moi, venu justement du théâtre ultrathéâtral « de gauche », de son aile extrémiste du cirque (8) — il est très amusant d'entendre porter contre le montage du « Terrible » les mêmes accusations que l'on portait contre l'absence de « théâtralité » du théâtre de Tchékhov ! J'ai même entendu déclarer que le montage du « Terrible » biffe tout ce que j'ai fait dans le domaine de l'affirmation de la méthode du montage en général (!), alors que tout ce qui a été réalisé dans « le Terrible » découle directement de ce qui fut réalisé dans « Potemkine ».

Quoi qu'il en soit, de toute évidence les explications sont indispensables ! C'est de quoi nous allons nous occuper.

Pour cela, avant toute chose — sur le plan purement académique — rappelons-nous à quoi tient, ou plutôt sur quel phénomène psychologique est fondée la possibilité d'assembler à égalité de droits les éléments audio-visuels — éléments de la polyphonie audio-visuelle ?

Bien entendu sur **la synesthésie —** c'est-à-dire sur la capacité **d'allier en un tout les diverses sensations apportées des sphères différentes par les différents organes des sens...** (9)

La polyphonie audio-visuelle d'une écriture de plus en plus homogène n'est possible que par la plus vigoureuse « synesthétisation » des domaines séparés de l'expressivité sonore et visuelle.

Ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas seulement d'étudier ce qui a été réalisé sur ce plan dans « Ivan le Terrible », mais encore de voir rétrospectivement comment ce qui a été fait dans « Ivan » **se développe selon la méthode de ce qui a été fait dans « Potemkine ».**

C'est pourquoi, dans l'intérêt de cette analyse, il est normal de choisir des scènes profondément semblables **dans les deux films.**

Et ici et là il y a une scène autour d'un cadavre.

Et ici et là on pleure la victime tombée dans la lutte pour une idée.

Et ici et là — le deuil.

Et ici et là le deuil explose dans la colère.

Et ainsi de suite...

Là-bas — un tué :
le matelot.
Ici — une empoisonnée :
la tsarine.

Là-bas — une collectivité pleurant le combattant tombé pour l'œuvre commune.

Ici — un individu se torturant sur le corps de celle qui le soutenait dans sa lutte.

Dans le premier cas le thème du deuil se développe à partir des **actes différenciés des personnes isolées** prises dans la foule, la masse.

A la polyphonie de la douleur commune participent :

et les chanteurs aveugles, et les femmes qui pleurent, et les groupes de deux, trois, quatre ou cinq visages :

tristes, courroucés ou indifférents (afin d'accentuer toutes les nuances du chagrin des autres visages) — visages jeunes et vieux, visages d'ouvriers et d'intellectuels, de femmes et d'hommes, d'enfants et d'adultes.

Dans le second cas — « Ivan » — le thème du deuil est rassemblé en un seul homme (ce n'est pas pour rien que cet homme personnifie la souveraineté de tout un immense pays peuplé d'une multitude !).

Mais ici également la polyphonie du tourment et de la douleur se joue « à plusieurs voix » : tantôt le gémissement du tsar, tantôt un murmure, ou le choc du crucifix qui tombe avec le tsar au pied du chandelier ; ou la tache blanche de son visage à demi-dévoré par l'ombre ; ou la tête renversée en arrière et vers le haut ; ou le visage émergeant de derrière le cercueil creusé dans un tronc d'arbre, visage aux yeux fous, au murmure à peine audible : « Ai-je raison ? ! »

Dans ce cas précis, toute la multiformité des « voix » est jouée par **une seule et même figure,** un seul et même personnage-protagoniste :

ou agenouillé, ou prosterné face contre terre, ou contournant lentement le catafalque, ou renversant dans un accès de fureur les pesants cierges et déchirant la paix solennelle de la cathédrale par le furieux cri : « Tu mens ! Le tsar moscovite n'est pas encore anéanti ! »

Ce qui est ici caractéristique, c'est que les différentes positions d'un seul et même tsar, vu en divers points par rapport au cercueil et dans des attitudes différentes, sont données **sans passages d'une position à l'autre,** c'est-à-dire presque de la même façon que l'on eût pu représenter une série de personnages isolés et autonomes, choisis par la caméra non d'après le signe d'une co-présence spatiale et physique, mais d'après **le degré de l'unique démarche d'une émotion grandissante.**

C'est ainsi que la tristesse croissante est construite par une succession de gros plans de gens différents, défilant auprès du corps de Vakoulintchouk.

Et de même, c'est ainsi que se succèdent les plans d'un seul et même Terrible au rythme du pathétisme croissant de l'attitude et des raccourcis.

La silhouette du Terrible suit un rigoureux dessin de la continuité logique des attitudes : en commençant par la position agenouillée au pied du catafalque (lorsque, au début de l'épisode, il apparait à la fin du mouvement pris de haut en bas) — en passant par la position prosternée, face contre terre, après les mots : « N'est-ce point châtiment divin ? » — en allant à la silhouette toute tendue vers le haut, la tête renversée en arrière au maximum (après l'annonce de la trahison de Kourbsky, aux mots de Pimène : « Mon cœur est anéanti par les insultes et je suis à bout de forces ».)

Comme on le voit, ici la polyphonie se construit par les changements et les évolutions de diverses attitudes d'une seule et même personne.

Mais pas uniquement par cela. Dans cette polyphonie vient se tresser le jeu personnel des éléments divers, propres à la silhouette elle-même ; ces éléments apparaissent comme autonomes et indépendants et c'est de leur propre initiative qu'à travers les actions successives ils se fondent en une nouvelle union — hautement émotionnelle et bien différente de cette unité amorphe à quoi ils appartiennent sur le plan purement physique.

La conception d'une figure, vue dans son ensemble comme **une sorte d'orchestre des parties indépendantes qui la composent,** n'est pas étrangère à notre ordre imagé ; si cela apparait quelque peu imprévu sur le plan plastique et dramatique, par contre nous sommes tous accoutumés, sur le plan de l'image verbale, aux expressions : « la main droite ignore ce que fait la gauche », « un œil qui dit zut à l'autre » ou « un homme court si vite que son ombre a du mal à le suivre » (comme on dit en Orient).

Toutefois, la possibilité d'une telle structure plastique et jouée est soumise à l'impératif d'un principe de composition unique, passant à travers les structures de tous les éléments particuliers qui forment une polyphonie aussi complexe.

Pour que **l'action et le plan** qui va la saisir puissent « chanter » à l'unisson, la composition spatiale de l'action doit se tisser de mêmes éléments que ceux d'après lesquels va se structurer la « découpure » de cette action par le rectangle du cadrage ;

pour obtenir la consonance de l'acte et des paroles prononcées les éléments de la mise en scène doivent porter la marque de mêmes « vers blancs » spatiaux — si le texte est écrit en vers blancs ; (10)

pour que puissent sonner à l'unisson et la musique (ou les chœurs) et le milieu ambiant, la tonalité des jeux de la lumière et des ombres doit répondre au timbre, à la mélodie et au rythme de l'élément sonore qui va se propager à travers l'espace de l'écran.

Et surtout, tous les éléments, depuis le jeu de l'acteur jusqu'au jeu des plis de son vêtement, doivent être identiquement plongés dans la résonance d'une émotion unique, émotion qui détermine tout le reste et qui forme la base même de la polyphonie d'une composition multiplane. (A suivre.)

S.M. EISENSTEIN

(T. III, pages 323-346, mai 1945, avec des coupures).

(1) Voir le no 216 des « Cahiers du Cinéma ».

(2) « Peut-être s'agit-il du même glissement évolutif qui se produisit dans l'histoire de la musique lorsque l'écriture harmonique vint remplacer les principes de l'écriture polyphonique ? » (Note de S.M.E.)

(3) Suprématisme — nom français du mouvement russe qui dans les années 20 groupait les peintres non-figuratifs autour de Casimir Malévitch (1878-1935).

(4) Allusion au mouvement évolutif « en spirale ascendante », où le point du retour apparent se trouve dans le même plan, mais à un niveau supérieur.

(5) En anglais et en allemand dans le texte.

(6) En anglais dans le texte.

(7) Sous l'impulsion du metteur en scène Vsévolod Meyerhold, les masques issus de la commedia dell'arte avaient peuplé les scènes russes. A ses débuts S.M.E., en collaboration avec le jeune Serguei Youtkevitch, créa une série de masques modernes, notamment pour le spectacle du théâtre-atelier de Foregger « Soyez bons pour les chevaux » (1921-1922).

(8) S.M.E. fait allusion à sa mise en scène de « Pour tout sage il suffit d'un peu de simplicité », pièce d'Ostrovsky, montée en spectacle de cirque avec des acteurs-acrobates et un insert cinématographique de 120 m. « Le Journal de Gloumov », premier film réalisé par S.M.E.

(9) « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent... » S.M.E., qui cite ailleurs Baudelaire, donne ici un long et savoureux extrait de « La musique appliquée à la gastronomie » d'Eugène Sué (« Physiologie d'un appartement », 1834) et compare « cette vorace et saine synesthésie » au décadent des Esseintes (« A rebours » de Huysmans) qu'il traite de « typique formaliste » pour ses « dîners noirs », uniquement basés sur la similitude de la couleur du caviar, des truffes, des bougies et de la servante noire.

(10) C'est le cas du scénario de « Ivan le Terrible ». Dans la suite de l'article (qui paraîtra dans le prochain numéro), S.M.E. revient longuement et en détail sur ce thème, expliquant la structure particulière de son film.

Article extrait des « Œuvres choisies de S.M. Eisenstein » publiées sous la direction de Serguei Youtkévitch aux Editions « Iskousstvo », Moscou. Choix, traduction et notes de Luda et Jean Schnitzer.

⁂

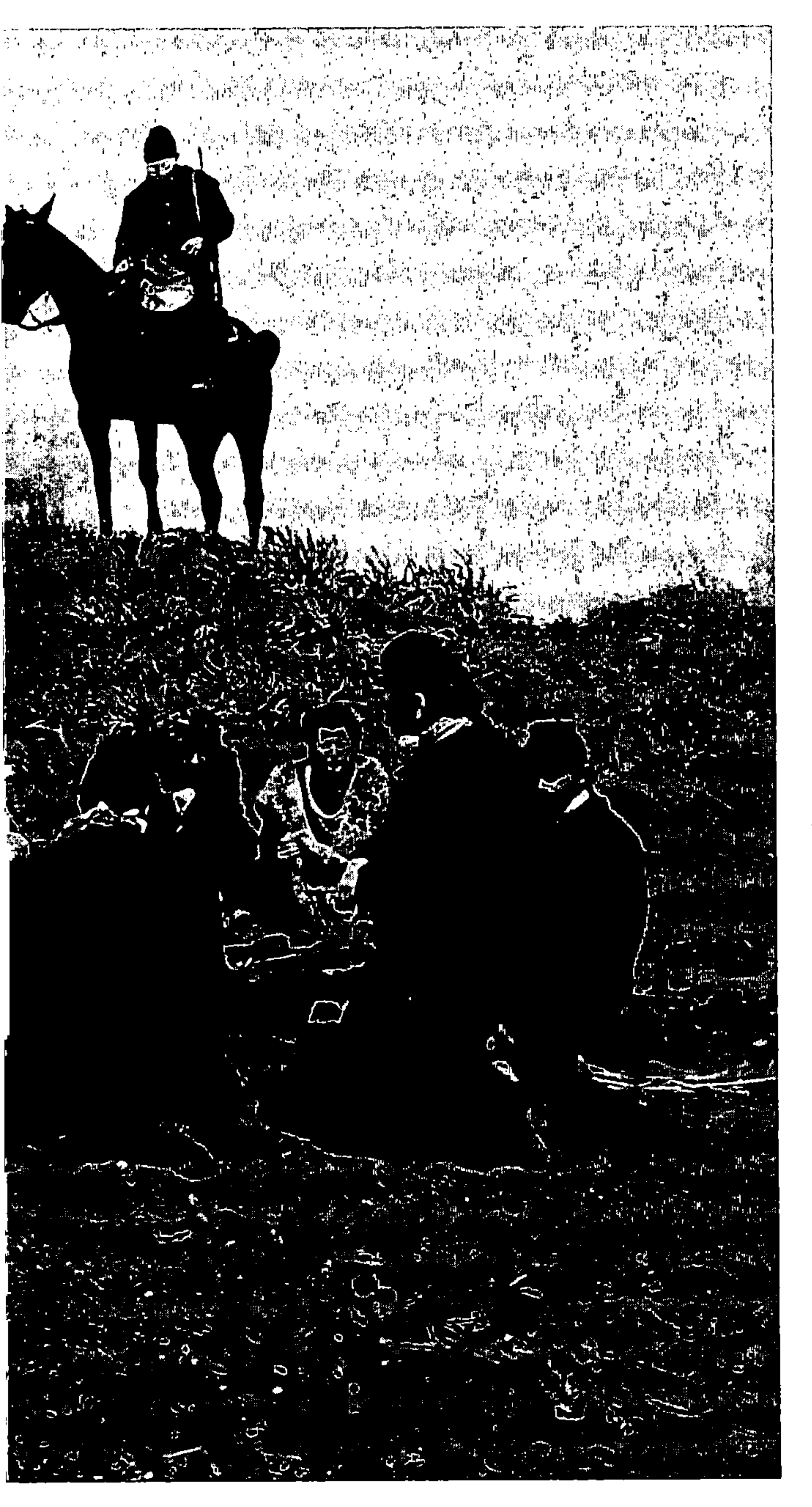
Nous demandons à nos lecteurs de bien vouloir nous excuser de deux « mastics » survenus dans notre dernier numéro à l'article d'Eisenstein, qui en rendent la compréhension difficile. Page 17 en effet, il faut lire (à la fin de la première colonne de texte) : « En ce temps, le développement musical de la scène était réalisé par la structure et le montage des images. Les fragments du montage ne composaient pas seulement le déroulement de la scène, ils en composaient aussi la musique ».



« IVAN LE TERRIBLE » : SEQUENCE DES FUNERAILLES D'ANASTASIA (SUITE)



MARCO FERRERI : « IL SEME DELL' UOMO ».



Trois entretiens avec Marco Ferreri

De Marco Ferreri nous ne connaissions, jusqu'à très récemment, que quatre ou cinq films — espagnols, puis italiens — dont la férocité, et un goût certain pour la monstruosité, pas si rares après tout dans le cinéma italien, ne nous détournaient pas d'y voir avant tout une descendance naturelle et un peu attardée du néo-réalisme.
Alertés depuis quelque temps par les lettres de nos amis romains, puis passionnés par la vision de « Break-up » à Paris, nous avons découvert, avec « Harem », « Dillinger é morto », « Il seme dell'uomo », un cinéma de plus en plus dur, rigoureux, spécifique, imposant Ferreri comme l'un des plus importants cinéastes italiens actuels.
Nous publions ici, en espérant avoir bientôt l'occasion de reparler de lui, trois entretiens successifs avec Ferreri, réalisés après chacun de ses trois derniers films (on pourra lire également l'entretien publié récemment par « Positif »). C'est très volontairement que nous n'avons pas cherché à éviter les recoupements, redites, rabâchages de Ferreri, qui nous ont semblé être un élément essentiel de sa conception du cinéma, et de son personnage. — J. A.

ENTRETIEN I

Marco Ferreri Du film que je dois aller tourner maintenant à Londres, je n'ai que des images : « Che » Guevara, un homme qui mange une tarte, un autre qui aide une femme à accoucher d'une petite fille...

Question Il vous est arrivé d'autres fois de partir ainsi pour un film ? On a l'impression de rencontrer dans presque tous vos films précédents une histoire construite sur des moments et des événements préordonnés, l'improvisation concernant plus les détails que la structure du récit.

Ferreri Je suis toujours parti comme ça. J'ai dit « des images », mais en réalité il y a plus. Ce sera l'histoire d'un poltron qui finit par se tuer.

Question Pourquoi situer cette histoire à Londres ? N'avez-vous pas l'impression de suivre une mode ?

Ferreri Non. C'est une question d'images, je le répète. Par exemple, je suis attiré par l'image de Trafalgar Square la nuit du 1er janvier.

Question Vous êtes un grand inventeur d'histoires. Qu'est-ce qui vous inspire au départ : une situation personnelle, des événements dont vous avez connaissance, l'influence d'autres films ?

Ferreri Les sujets naissent toujours en moi des informations, des images, des sensations que j'accumule au cours d'une journée ; des journaux qu'on lit, de ce qu'on voit, des sentiments que suscitent certaines nouvelles. Actuellement par exemple, j'ai en tête l'expérience qu'on a faite sur le cerveau d'une guenon, qui continue à vivre séparément ; il se peut qu'il en sorte un sujet, un film à réaliser après celui de Londres. Bref, il s'agit d'un ensemble de sensations que je cherche à traduire chaque fois dans une histoire.

Question Dans le cas de « Break-up » et de « Harem », vous êtes parti de sujets que vous avez changés ensuite, pendant le tournage et le montage. Qu'est-ce qui vous a poussé à ces remaniements ?

Ferreri Un film est un film quand il est fini, c'est-à-dire quand il est présenté au public. Le sujet n'est qu'une étape, le découpage une autre étape, et ainsi de suite. Le film fini n'est pas obligatoirement ce qui était écrit.

Question Mais est-ce qu'on peut considérer comme réellement « fini » le film présenté au public ?

Ferreri Certainement, ne serait-ce que parce qu'on vous l'enlève des mains... (1)

Il y a des gens qui ont vu une copie complète de « Break-up » il y a deux ans ; il existait donc un film, mais c'était un film en suspens, parce que, je le répète, le film n'est fini — ne serait-ce que physiquement — que lorsqu'il est présenté au public. C'est pourquoi j'ai conservé le dialogue, et les gradations du premier montage, et c'est pourquoi j'ai eu envie d'y retoucher un peu : parce que je le considérais comme un film mort-né.

Quant à la séquence du night-club, qui me plait à présent, même si elle ne m'émeut pas, je dois dire qu'elle est peut-être due à une exigence plus commerciale que personnelle : au besoin de rendre le film plus « actuel ». N'oublions pas qu'un film devient efficace quand il se vend. Le réalisateur fait le film, mais c'est le producteur qui le place de la meilleure façon. Pour vendre « Break-up », il faut que le producteur soit convaincu que le film fonctionne. A présent, le producteur est convaincu, et le résultat pratique, c'est que le film sortira dans le monde entier, et même en Italie.

Question Très fréquemment pourtant, le producteur a mauvais goût, et n'a pas pour le film le même intérêt que le réalisateur.

Ferreri Il n'est pas dit que le producteur doive avoir mauvais goût. Dans mon cas, le producteur n'avait pas mauvais goût, peut-être avait-il simplement peur. Mes films, je ne sais s'ils sont faciles ou difficiles, mais ce sont des films qu'il faut imposer de quelque façon (2).

Question Que signifie pour vous le cinéma ?

Ferreri Une participation continuelle à ce que je fais. Dans le cinéma je déverse tout ce que je rencontre et qui peut m'intéresser : j'y vis la vie que pratiquement, en dehors du cinéma, je ne vis pas. Parce que je ne suis pas de ces gens qui vivent beaucoup plus en dehors de leur travail de réalisateur (3).

Les loisirs n'existent pas pour moi ; le temps passé hors du travail est du temps mort. Je m'identifie et me projette dans les films que je fais. Pratiquement dans tous mes films, il y a des discours, des raisonnements, des images, que je ne pouvais pas faire ou voir sans tourner le film. Je le répète : la vie n'existe pas pour moi en dehors des moments où je réalise un film.

Question Mais votre cinéma n'est pas un cinéma de visionnaire, comme celui de Sternberg, qui crée des images nettement compensatrices par rapport à la réalité.

Ferreri Qu'est-ce que cela fait ? Pour Sternberg, il s'agira d'inventer des images, pour moi de faire un discours avec le cinéma. Hors du cinéma il n'y a rien ; certes, il reste les pensées, les discours intérieurs que l'on fait : mais s'ils ne s'expriment pas, bien ou mal, de quelque façon, à quoi servent-ils ? D'où viennent mes rapports avec tout ce qui m'entoure ? Du scénario, du découpage, du film achevé : je vis totalement à l'intérieur des films que je fais, et en dehors d'eux, rien d'intéressant — ou plutôt, ce qui est intéressant ne l'est qu'en fonction du film. Par exemple, à présent je pense à « Che » Guevara et peut-être j'exprimerai cette pensée dans le film de Londres ; mais cet événement je ne le vivrai qu'une fois le film fini, quand les images apparaitront, et mes réactions. Je ne discute pas, ne parle pas, n'ai de dialogue, de rapport, avec personne : je suis quelqu'un qui reste à la maison, qui ne sort pas, qui ne voit pas la ville où il vit...

Question Il y a deux ans on disait que vous acceptiez d'être considéré comme un réalisateur néo-réaliste. Le penseriez-vous encore ?

Ferreri A cette époque-là, peut-être. Mais le temps passe. De toute façon, je préfère me considérer comme rien. Il y a du néo-réalisme dans mes films espagnols, parce que c'était un cinéma que je faisais dans la rue, au contact des gens, en parlant avec les gens et en voyant ce qui arrivait. Au contraire, le cinéma que j'ai fait récemment est peut-être abstrait, peut-être en dehors de la réalité. Les images mêmes y sont différentes : je suis passé des premiers films, pleins de gens qui criaient, remuaient, s'agitaient, à « Harem » où les personnages sont isolés, se meuvent dans une abstraction. On peut dire de même de « Break-up » qui, après avoir été retravaillé, est devenu plus fragmentaire, par rapport à la première version : parce que je ne m'intéresse plus à cette réalité, disons néo-réaliste, ni même à la réalité d'un personnage qui dans chaque séquence doit conclure, expliquer, ou avoir des réactions précises. Ce qui m'intéresse dans mes films, ce sont des moments qui sont en dehors d'une réalité néo-réaliste, quotidienne, et qui restent vivants, dans la mesure où je m'y exprime, où je me mesure avec eux, avec la présence de ce que j'ai réalisé : ce dialogue avec moi-même, je le revois, je revois son calque, dans les images qui sortent des films que je fais (4).

Dans « Harem », comme dans « Break-up », il y avait un scénario construit différemment, que je n'ai pas suivi au tournage ni au montage : je veux arriver à être sans cesse plus abstrait, d'autant plus que désormais je ne suis pas la réalité. Je voudrais qu'on ne puisse plus dire : ce monsieur vit à Londres, à Milan... ; et ces raisonnements, je ne voudrais même pas les faire moi-même, ils ne m'intéressent pas, ce sont d'autres choses qui m'intéressent dans un personnage : toucher un facteur essentiel qui soit à la base du comportement d'un homme, mesurer certaines réactions pas forcément liées à la réalité extérieure, désormais inintéressante pour moi et étrangère à mon attitude. Tout est question de méthode, de réceptivité.

Question En somme, vous êtes passé d'une phase réceptive, ouverte, à une phase, ne disons pas réflexive, mais de désincarnation.

Ferreri Non, je suis toujours ouvert — mais à quoi ? Je ne mène plus la vie que je menais en Espagne, petit à petit je me suis renfermé, je suis

devenu étranger à ce qui m'entoure. Cela ne veut pas dire que j'aie cessé de me poser des questions, ou d'éprouver des sensations ; je les éprouve, mais d'une autre manière, elles se traduisent dans un monde toujours plus solitaire, avec moins de personnages, moins de faits extérieurs (5).
Je ne cherche pas à m'expliquer pourquoi j'utilise le plus souvent des plans-séquences. Le plan long est celui qui a le plus de rendement pour ce que je veux dire ; dans le plan long, les détails s'accumulent, et moi-même, j'éprouve ainsi des sensations que je ne pourrais pas éprouver autrement.

Question Vous tournez le plus souvent des plans sans inserts. Vous n'aidez pas le moins du monde le spectateur à comprendre le dramatique d'une scène en soulignant, en scandant ; le dramatique est à l'intérieur même du plan.

Ferreri Cette façon de faire, de scander, me semble mécanique et contraire à mon caractère. Il se peut que je n'aide pas le spectateur à comprendre, mais je ne puis faire autrement. Pour moi, c'est la seule façon de tourner ; les coupes n'existent pas pour moi, elles me paraissent falsifier la réalité de la séquence. Le cinéma fait avec quatre objectifs différents ne m'amuse pas, je ne l'accepte pas. Plus j'avance et plus je m'aperçois que le côté technique, dans le cinéma que je fais, est purement instinctif (6).
« Harem » est un film que j'ai monté **contre** le tournage, et que j'ai tourné **contre** le scénario. Le scénario est un moment du film, et répond à certaines exigences que j'ai à ce moment-là, le tournage est un autre moment, et le montage un autre moment encore.
Je ne confie jamais un de mes films au monteur, qui doit seulement être là pour m'écouter. Peut-être mon montage est-il inharmonique dans « Harem », mais je pense que, finalement, c'est de cette inharmonie même que naît ce qui m'intéresse, la réponse à ce que je voulais savoir ou sentir, ou les réactions que je voulais obtenir du film.
Je ne pense jamais que le matériel tourné est sacré, qu'on n'a pas le droit d'y toucher ; dans « Harem » par exemple, il y a des scènes entières que j'ai déplacées par rapport au scénario, et des dialogues que j'ai complètement réélaborés au doublage. (Cela, c'est une chose qui vient tout droit de mes films espagnols, que, justement pour cette raison, je tournais muets). Dans « Harem », je suis même arrivé à couper au montage le personnage interprété par George Hilton (7).
Même au stade du scénario, il ne me convainquait pas complètement. Il ne me paraissait pas intéressant d'introduire un nouveau personnage à ce moment de l'histoire. En fournissant une justification patente de ce que fait cette femme — elle s'en va parce qu'elle a un autre homme — il me semblait banaliser l'aventure. Margherita s'en va parce qu'elle s'en va, c'est tout. Elle s'en va parce qu'elle est fatiguée, parce qu'elle sent qu'elle ne peut plus continuer de cette façon, parce qu'elle n'accepte plus ce rapport avec des hommes secs, qui n'ont plus d'invention, qui ne l'amusent plus, qui ont uni tous leurs vices dans un seul vice commun. La situation entre Margherita et les quatre hommes est analogue à celle d'une femme avec un seul homme : si celle-ci abandonnait son homme pour aller avec un autre, elle accomplirait peut-être une action moins courageuse que si elle s'en allait pour s'en aller.

Question Que répondriez-vous si l'on vous accusait d'être moraliste ? Au fond, les histoires que racontent vos films sont des histoires « à message » typiques.

Ferreri On ne peut absolument pas dire cela de « Break-up », même au niveau du sujet. On pouvait peut-être le dire du scénario de « Harem » : c'est pourquoi j'ai enlevé beaucoup de matériau, j'ai enlevé tout ce qu'il y avait de direct, les éléments qui auraient permis d'identifier Margherita comme une femme-type de notre société. Il m'intéressait uniquement de déterminer certaines réactions de ma part devant ce problème, devant cette peur, devant ce personnage de femme seule face à quatre hommes. Mais sûrement pas de « dénoncer » (8).
J'ai monté « Harem » de façon à créer des pleins et des vides ; vous avez remarqué qu'à une scène où il se passe quelque chose qui fait avancer les rapports entre les personnages, succède une scène où il ne se passe rien, et qui au fond n'a pas besoin d'exister, qui pourrait être remplacée par bien d'autres. En outre, de nombreuses scènes commencent et finissent sur le champ vide ; c'est quelque chose que je ferai de plus en plus, pour laisser en suspens certaines réactions, pour fragmenter les actions en introduisant un temps mort, pour atténuer les liens logiques entre les séquences.
Si je vais à Londres, il ne m'intéresse pas de voir Hyde Park ni de faire la connaissance des « flower children » ; je n'écoute pas quand on me dit que pour tourner un film à Londres, il faut connaître les Anglais ; tout cela, ce sont des mots qui n'existent plus pour moi. Je veux retrouver Londres tel que je me le suis reconstruit.
Il faut observer du dehors ce qu'on pense ou ce qu'on écrit. Les vides, les pleins, les personnages, sont des éléments indéterminés à l'intérieur du film, qui ne doivent devenir déterminés que par rapport au film dans son ensemble. Si j'avais eu un grand amour du scénario et des personnages, je n'aurais pas réussi à bâtir le final de « Harem ». Ma présence était en dehors des personnages, en dehors d'une histoire qui ne m'intéressait pas, et qui n'était pas déterminante comme telle. Je ne poursuivais pas une continuité dans le développement des personnages ; je ne rentrais dans l'histoire que de temps en temps, par exemple avec certains gros plans imprévus de Margherita (9).
Le meilleur film de ma première période italienne est « Il Professore » ; le héros est mon personnage le plus proche de la réalité. De toute façon, il y a là la même solitude, qui est seulement plus angoissante dans « Harem », parce que plus indéterminée. Dans « Il Professore », on pouvait éprouver une certaine compassion pour le personnage ; dans « Harem », non. On reste angoissé, et on ne sait pas pourquoi ; vous, peut-être pourrez-vous répondre : « à cause de tel plan long, c'est-à-dire à cause de ce qui se passe entre la caméra et les personnages », mais le spectateur ne le peut pas.

Question Le film a une couleur solaire, à la limite de la surexposition.

Ferreri J'ai choisi une couleur moins agréable que clinique ; mais une couleur qui a aussi un côté bonbon, d'apparence inoffensive : au fond, c'est la couleur dans laquelle nous vivons, alléchante, mais dépourvue de sang. Les étoiles de Schifano au générique ont été choisies selon le même principe (10).
« Harem » n'est pas un film, ce sont plutôt des notes pour un film à faire. Il ne m'intéresse plus de conclure un film ; les films sont désormais pour moi comme des coupures de journaux qu'on met de côté... (Propos enregistrés au magnétophone en septembre 1967, et annotés par Adriano Aprà, Maurizio Ponzi et Claudio Rispoli, traduits de l'italien par Jacques Aumont, et publiés par autorisation de « Cinema e Film ».)

---

1) Cette possibilité et cette volonté de changement continuel est d'autant plus surprenante que Ferreri n'est pas un réalisateur qui, comme Godard, travaille à partir d'esquisses de scénarios, de notes, et en dehors des structures de production traditionnelles, tournant avec de petits budgets, etc. Pour Godard, il est naturel de changer le point de départ, cela ne surprend personne. Il n'en va pas de même pour Ferreri, qui écrit des découpages précis, qui dirige des acteurs connus, qui doit répondre de son travail devant des producteurs pas toujours très disposés à accepter des remaniements qui subvertissent l'idée initiale. Dans ce domaine, Ferreri n'a qu'un seul prédécesseur en Italie : Rossellini. (Note de « Cinema e Film ».)
2) On ne doit pas être surpris de ces considérations sur le producteur de la part de Ferreri. Même si à l'arrivée ses films ne sont pas « luxueux » comme ceux de Fellini par exemple, Ferreri, comme Fellini, a besoin d'une base industrielle sur laquelle s'appuyer : parce qu'il doit disposer d'ac-

teurs ayant prise fortement sur le public, et surtout, parce qu'il doit se sentir libre de pouvoir expérimenter à loisir, sans limites d'ordre financier. Ferreri est un réalisateur qui dans « Harem » a coupé des séquences entières, éliminant un des protagonistes masculins au montage. Cela n'est possible qu'avec de gros budgets. Si les petits budgets le permettent, ils impliquent des limitations d'autre nature, que Ferreri — au moins pour l'instant — ne peut accepter : il fait, sans aucun doute; un cinéma de contestation, mais à **l'intérieur** de la tradition, non à l'extérieur. Ferreri n'invente pas un autre cinéma, comme fait Godard, mais corrode celui qui existe en exploitant les moyens mêmes sur lesquels celui-ci se fonde : stars, histoires accessibles pour le grand public et « osées », conventions de la « comédie à l'italienne » (de là, plus que par d'autres éléments de caractère plus extérieur, une certaine ressemblance avec Bellocchio). Toutefois, tant « Harem » que la nouvelle version de « Break-up » apportent des éléments nouveaux à ce discours. (Note de « Cinema e Film ».)

3) Sternberg affirme ne croire qu'à la réalité du cinéma : il ne filme pas une réalité préexistante au film, car pour lui rien n'existe en dehors du cinéma. Godard fait, ou faisait, des films pour ne pas se suicider. D'autres font du cinéma pour s'amuser ; tel est certainement le cas de Ford. Un Monicelli fera toujours des films comme un employé : après le travail, les loisirs. (Note de « Cinema e Film »).

4) Si l'on connait le scénario de « Break-up » et de « Harem », on sait qu'au départ l'un et l'autre film étaient très « situés », étaient deux films directement liés aux problèmes de notre société : aliénation, bien-être, condition de la femme émancipée. (Note de « Cinema e Film ».)

5) Pasolini parlant de Ferreri dans « Dialogo 1° » dit : « Il reproduit la réalité dans ses durées réelles par sadisme : en effet, la durée réelle d'une action, dans sa reproduction, montre tout ce qu'elle comporte de hasardeux, le hasard du temps qui passe — le temps irréel, où l'organique se consume et dépérit — le temps auquel nous sommes accoutumés — eh bien, ce temps, si on le reproduit physiquement mais de façon non naturaliste, il apparait dans toute son horreur, misérable et épouvantable ». (Note de « Cinema e Film ».)

6) « Harem » est un film qui donne l'impression d'avoir été « bien » tourné : à savoir, de façon raffinée quant à la couleur, aux décors, à l'équilibre interne des cadrages : mais le montage détruit ce point de départ, et à la fin, on a presque l'impression d'un film débraillé, anonyme, accidentel. (Note de « Cinema e film ».)

7) Dans le film, Hilton était un jeune mathématicien américain venu en Europe avec une bourse d'études. Il rencontrait Margherita après qu'elle eût laissé seuls ses quatre hommes. Après avoir passé ensemble une nuit d'amour dans le couvent où le jeune homme était hébergé, Margherita décidait de partir avec lui. Elle ne retournait à la villa que pour prendre ses affaires. (Note de « Cinema e Film ».)

8) Dans « Harem », les coordonnées spatio-temporelles sont rarement perceptibles. Il n'y a ni évolution temporelle, ni évolution spatiale : on passe brusquement d'une séquence à l'autre sans qu'on sache s'il s'est écoulé un mois ou un jour, et sans que les divers décors se voient reliés géographiquement entre eux. En ce sens, les derniers films de Ferreri sont des films « abstraits », comme il l'a dit lui-même, très proches des voies tracées par quelques auteurs modernes — tel le Resnais de « Muriel ». (Note de « Cinema e Film ».)

9) Cette dialectique distance-participation est bien visible dans l'alternance entre plans d'ensemble — prépondérants et « anonymes » — et gros plans — rares et intenses. Dans les premiers films de Ferreri, au contraire, la réalité montrée était intéressante en soi, amusante, elle regorgeait de détails et de figurants, qui trahissaient la participation continuelle du réalisateur. Dans « Break-up », « l'horreur misérable et épouvantable » de ces détails n'est plus dispersée, mais adhère aux personnages comme leur quintessence. « Harem » semble précisément être la conclusion de ce processus évolutif de détachement graduel de l'écran vers une abstraction intellectuelle. (Note de « Cinema e Film ».)

10) Le générique de « Harem » est un peu la clé stylistique du film, comme ceux de Hitchcock. Les étoiles renvoient à un univers de rêve, un univers de confort ; les interstices entre les panneaux — les lignes verticales qui coupent ces étoiles de temps en temps, sans que le spectateur puisse se rendre compte de quoi il s'agit exactement — introduisent un élément de trouble qui annonce le climat de peur, d'angoisse indéterminée qui caractérise le film. (Note de « Cinema e Film ».)

ENTRETIEN II

Question Tu m'as dit, en sortant de la projection de « Dillinger », que c'était celui de tes films que tu préférais, entre autres parce qu'il avait été fait en toute liberté ; ce qui est une chose que tu n'aurais peut-être pas pu dire de tes films précédents.

Ferreri Je peux le dire aussi de mes films précédents ; certes, ils ont été plus difficiles à faire, ils m'ont coûté plus de peine... « Dillinger »[1] a été conçu, décidé et tourné dans le même mouvement... Sauf que « Dillinger » était une idée que j'avais déjà en tête depuis assez longtemps. Bien sûr, on a plus de liberté à tourner directement pour son propre compte, ce n'est pas moi qui vais te l'apprendre.
La contestation — que veut dire « la contestation » ? Quoiqu'on dise, « Dillinger » est encore un film bourgeois pour les bourgeois. Nous n'avons pas de dialogue révolutionnaire avec le public. Les choix — le problème des choix : devons-nous travailler pour la révolution, c'est-à-dire faire de l'agitation culturelle, ou devons-nous être simplement des réalisateurs ? D'ailleurs, c'est une problématique bien à moi, parce que tous les autres, même les plus sensibles, tout à coup ont dit que non, qu'au fond ils se sentaient suffisamment tranquilles, qu'ils pensaient faire œuvre valable même à l'intérieur du système. Bertolucci lui-même, il croit ne pas être intégré, il croit être un auteur qui se bat pour ses idées ; il dit : « l'auteur doit s'exprimer par son œuvre » — et c'est dans cette pensée que nous cherchons notre salut.

Question Et tu ne te reconnais pas, dans cette pensée ?

Ferreri Non, je ne m'y reconnais pas, parce que tu sors très peu du cinéma, en disant cela... La contestation, c'est-à-dire ce que nous avons fait, ce que nous n'avons pas fait, ce que nous avons vu : nous avons vu la répression, nous avons au moins effleuré ou entrevu les problèmes que nous cherchions à l'aveuglette dans notre thème de prédilection, ou plutôt dans mon thème particulier, celui de l'aliénation, de la solitude ; des problèmes que nous ignorions, parce qu'à force de ne pas sortir, de ne pas parler avec les gens, on finit par les ignorer. Alors qu'au fond, tu t'aperçois qu'au contraire il existe encore des problèmes primaires, presque néo-réalistes — manger, s'habiller, avoir de l'argent...

Question Pourtant ton film n'a pas grand-chose de néo-réaliste...

Ferreri Qu'est-ce que ça veut dire ! Les films ne veulent rien dire. L'œuvre d'une personne donnée peut être cohérente, mais être cohérent ne veut pas dire être révolutionnaire ; je peux me dire cohérent, et ce ne sont pas les étudiants qui me contrediront, mais en aucun cas je ne peux me dire révolutionnaire.

Question Je suis frappé du fait que tu parles de retourner au peuple au moment où tu fais ton film le plus loin du peuple.

Ferreri Ce sont des contradictions fondamentales dans un individu... Bien sûr que c'est vrai, mais je sais reconnaître mes limites... De toute façon je le pensais déjà avant, dès « Break-up ». Pas dans mes films espagnols, ni dans « La Femme à barbe », parce que c'étaient, disons, des films plus néo-réalistes. Quand tu te mets à t'isoler, tu le fais par protestation, parce que tu te dis : « je ne veux pas être



« BREAK-UP » (MARCELLO MASTROIANNI).

absorbé, je ne veux pas entrer dans le système ». Mais il est faux qu'en t'isolant tu n'y entres pas ; tu vis, tu vis dans l'isolement mais tu vis dans le système, tu fournis au système une raison de dire : « mais dans le système, on peut critiquer, on peut parler ».. Au fond, un film qui peut ne pas être révolutionnaire, mais qui attaquait une partie du système, qui pour nous attaquait la censure, c'était « Le Lit conjugal », parce qu'après « Le Lit conjugal », qui a été bloqué six mois, qui a constitué un précédent, quelque chose a changé. Et mon œuvre, je la caractérisais aussi par cette destruction, par cette recherche d'une liberté maximum. A présent, c'est différent. « Dillinger » a beau être un film à faible budget, un film assez réussi, un film libre, il n'en rentre pas moins dans les circuits — la distribution, les ventes, bref, les circuits normaux ; ça reste une protestation bourgeoise ; je le répète, il est possible que nous ne puissions faire que cela, mais je ne m'en satisfais pas. J'entends des gens qui disent : « mais moi je ne suis pas intégré, je suis satisfait de ce que je fais, je fais tous mes efforts pour être en dehors » — mais ce n'est pas vrai, nos œuvres n'entament rien.

Question Alors, pourquoi fais-tu des films ?

Ferreri C'est toujours pour des raisons personnelles.

Question Mais alors, que faire ?

Ferreri Il y a deux voies possibles. Il faut décider : ou bien faire des films en grande quantité, les sortir du système, faire cinquante films en un an si on peut, faire les films comme les fait Godard, dans une certaine direction, avec certains capitaux ; ou alors, arrêter pour quelque temps de faire du cinéma et essayer de faire la révolution ; voilà les deux systèmes. Et la révolution se fait en faisant la révolution, pas en faisant les films.

Question Mais toi, tu fais des films, tu ne fais pas la révolution.

Ferreri Mais je ne sais pas, il se peut aussi que je fasse des films parce que ça me sert à me préparer à faire autre chose.

Question Les films ne peuvent-ils pas contribuer à créer une sensibilité différente ?

Ferreri Impossible pour le moment. Il existe certaines structures, mais même les circuits parallèles ne servent à rien. Un film comme « Dillinger », au fond, c'est comme si c'était l'Etat qui l'avait fait : il est distribué par l'Italnoleggio, organisme dépendant de l'Etat, et qui ne fonctionne pas. Il a coûté peu cher, mais ça ne suffit pas encore, il ne percera pas, il sera submergé. Et puis, nous parlons seulement de cinéma : et ce qui assomme le peuple quotidiennement, c'est la télévision, c'est la radio, les journaux, tous les circuits de diffusion, d'information, de persuasion ; un film n'a pas le degré de véracité d'un fait, d'une nouvelle ; au fond, le système du cinéma a l'âge qu'il a. Et en somme, c'est plutôt une belle fin, même si elle est très bourgeoise, que celle que représentent les « ghettos culturels ». Le cinéma est en train de devenir, peut-être encore plus que le théâtre, un produit pour ghettos culturels. Un certain cinéma, s'entend.

Question C'est un discours plutôt déprimant que le tien, qui ne semble pas expliquer la charge d'enthousiasme qu'il y a, j'en suis sûr, derrière « Dillinger ».

Ferreri C'est toujours, je le répète, une charge d'enthousiasme personnel. Ce n'est même plus de la révolte. Ou alors, c'est seulement une révolte personnelle. Mais par les temps qui courent, les révoltes personnelles ou les révolutions personnelles sont inutiles. La révolution qu'on se fait pour soi avec le film qu'on fait, ne sert à rien. Qu'est-ce qui change, quelle structure change ? Regarde les jeunes : il y a un festival, ils vont à un festival ; ils croient encore que les festivals sont utiles. Même ceux qui se font frapper par la police, ça ne les empêche pas de croire aux jurys, ni aux vingt personnes qui peuvent acheter un film ; ils ont tous des prix, même ceux qui font des documentaires...

Question Est-ce que tu trouves exemplaire la façon de faire du cinéma de notre ami commun Mario Schifano ?

Ferreri Mario Schifano a raison de faire le cinéma qu'il fait, mais comme dans le cas de Leonardi, c'est tout bonnement un cinéma de chevalier teutonique, qui ne sert à rien. Il se peut que dans un an Schifano fasse des films qui coûtent 300 millions. Je l'apprécie, j'ai de l'estime pour ce qu'il fait ; mais que Schifano fasse un film, il voudra le faire voir, il a besoin de le distribuer, il a besoin de prix, il passe la censure, il reste dans les circuits, et qu'il fasse ce film de façon plus économique ne change pas beaucoup les données : il reste dans les formules existantes, il joue avec ces formules.

Question Mais on ne peut pas faire autrement. On doit se dire qu'à la longue l'œuvre servira.

Ferreri A la longue le cinéma ne sert à rien du tout.

Question Alors, tu ne vois pas de solution ?

Ferreri Je n'en vois pas. Il faut être assez honnête pour dire qu'on ne voit pas de solution. Peut-être qu'au lieu de faire une mauvaise œuvre révolutionnaire, il vaut toujours mieux faire une œuvre la plus négative possible, une œuvre qui veuille détruire. « Dillinger » n'est certainement pas un film positif, c'est un film négatif, parce que c'est un film assez tragique. Voilà, au mieux, on peut arriver à jouer les charognards d'un monde en pleine autodestruction, et c'est tout. Mais à présent le peuple a besoin de solutions, il a besoin de compter sur quelque chose. Cependant, du train où vont les choses, on ne peut encore pas faire de films positifs. Pleurer sur le personnage, l'aliénation de l'individu, la destruction du monde — très bien, mais il n'y a jamais de solutions. Le suicide cinématographique n'est pas interdit.

Question Et le soleil rouge sur lequel finit « Dillinger » ?

Ferreri D'accord, le soleil rouge de « Dillinger » est peut-être espérance — mais toujours littéraire. « Dillinger » est une œuvre cinématographique, je le répète. Notre fonction est de plus en plus limitée, de plus en plus fermée. Et puis, vraiment, parler des films... C'est inutile. En parler avec vous ou en parler avec d'autres, c'est toujours retomber dans le même système. Vous ne serez plus Sadoul, vous ne serez plus cinquante autres morts ou mourants, et pourtant nous continuons à parler entre nous des films que nous faisons, on fait de belles revues, on fait une culture cinématographique, on fait de beaux films...

Question Une tentative pour survivre, peut-être...

Ferreri Oui, et donc une tentative réellement égoïste, provinciale, fermée. Nous sommes des vitelloni, des vitelloni de la culture, on se fait voir nos films entre nous. « Moravia a vu le film ? » — « Non, il faut qu'il le voie » — « Et Pasolini, il l'a vu ? » — « Non, il doit le voir » ; et le tout se ramène à vingt personnes ; si tu es héroïque, tu dis « Non, Bevilacqua, je ne l'invite pas — mais je pourrais peut-être inviter Dacia Maraini ». Et puis sept autres personnes, trois en France, une en Amérique, Susan Sontag... Toujours des groupuscules.

Question Malgré cela, puisque tu as fait ce film, je ne vois pas pourquoi on ne devrait pas en parler. Par exemple, si on compare avec « Harem », film dans lequel, entre le scénario et la mise en scène...

Ferreri Mais dans « Dillinger », le stade du scénario est très réduit ; un simple rapport entre le personnage, la scène, la maison ; ce terme que tu avais trouvé, « processus d'accumulation », serait le meilleur titre pour le film. Mais il est malhonnête de parler des films. Etant donné que nous faisons une chose qui ne sert à rien, qui se détruit elle-même ! Dans le silence. J'avais tant de raisons de faire ce film : parce que ça me plaisait de le faire, parce qu'avec ce film on a gagné quelques sous ; mais de toute façon, je fais une chose qui ne sert à rien, il est donc inutile d'en parler.

Question Alors parlons de ton attitude en tant que réalisateur de cinéma. Ce qui me frappe chez toi, que je croyais un instinctif, comme Rossellini, c'est la capacité de construire une œuvre, comme dans « Dillinger »...

Ferreri Bien sûr ; parce que l'instinct devient rationnel ; l'instinct des moribonds devient rationnel à un certain

point... Et de ce fait, il devient stérile. Quand on est instinctif, après, on se stérilise, et on devient instinctif rationnellement. Ce n'est pas que ça serve à grand-chose. Evidemment « Dillinger » est plus rationnel comme construction, comme il est naturel quand on se renferme, quand on se parle à soi-même, quand on fait sa petite guerre personnelle avec les idées qu'on réfléchit à l'intérieur de soi — mais ça ne sert à rien. Les films ne servent à rien. Ce que nous faisons ne sert à rien.

Question Peut-être le problème est-il que les films ne touchent pas le public qu'ils devraient toucher. Par exemple, il faut une approche différente avec la classe ouvrière...

Ferreri Oui, mais pas seulement avec la classe ouvrière, mais avec tout un ensemble de choses, avec le monde entier, nous n'avons pas de moyens d'approche... Et puis, les images, comment veux-tu qu'elles parlent au peuple ? En somme, le cinéma est raciste, un point c'est tout. Notre cinéma est un cinéma de Blancs pour les Blancs, qui ne le comprennent même pas : c'est le plus grand racisme possible. Il ne sert pas aux Jaunes, il ne sert pas aux Noirs, il ne sert à personne.

Question Mais tu poses le problème en termes cosmiques — presque en termes d'éternité.

Ferreri Je ne sais pas. Je te répète seulement que ça ne m'intéresse pas de parler de « Dillinger ». « Dillinger » est fini, je pense que c'est un bon film, je suis content de la façon dont il s'est fait, j'en suis content comme ça, pour moi ; je crois que quelqu'un qui fait une chaise est content de la chaise qu'il fait et s'il l'a bien faite, imagine-toi, on s'y assoira pendant 50 ans, ça fait du monde, plus de monde que ceux qui comprendront un film. Mon film a été tourné avec 9 800 mètres de pellicule, en quatre semaines et trois jours, quatre jours en Espagne, deux dans le bateau de la fin, et c'est tout. Le truc du soleil a été fait par Monsieur Natanson, plutôt mal.

Question Il me semble que « Dillinger » par son côté abstrait, est le prolongement de « Harem » ; mais il se rattache aussi, par la sensualité qui le caractérise, aux films précédents.

Ferreri Aucun film n'est le prolongement de l'autre. Avec « Harem », j'ai acquis une certaine expérience : certaines sensations que j'aie eues, juste des mesures, des études de temps, de couleurs, de réactions d'un personnage... Bien sûr, mon expérience passée me sert pour ce que je dois faire : je ne crois pas en être encore à un stade où ce que l'on fait ne vous sert pas, ne vous aide pas. Dans « Dillinger » il y a les expériences des films précédents, de moments passés, d'autres choses encore... Et puis, en plus des films, il y a des jours, des moments, des impressions, des sensations...

(Propos recueillis au magnétophone fin 1968 par Adriano Aprà, traduits de l'italien par Jacques Aumont, et publiés par autorisation de « Cinema e Film ».)

ENTRETIEN III

Cahiers Nous pourrions commencer par parler de vos derniers films, disons, depuis « Break-up », et plus précisément du dernier, « Il seme dell'uomo », qui marque presque une sorte de rupture avec les trois précédents.

Marco Ferreri Je ne pense pas qu'il y ait de rupture. C'est la conséquence des autres. Qu'est-ce que vous voulez savoir sur « Il seme dell'uomo » ?

Cahiers Dans ce dernier film, ce n'est plus un seul personnage qui vous intéresse, mais une crise encore beaucoup plus abstraite. Dans les trois précédents vous vous intéressiez essentiellement à un personnage central...

Ferreri C'est précisément pour ça qu'au contraire, « Il seme dell'uomo » est moins abstrait, plus concret, que les films précédents. Je pense que c'est un film plus explicatif, plus clair. Ce n'est plus le problème d'un homme, c'est un problème général ; je cherche, avec beaucoup de peine, à sortir des problèmes personnels... C'est un problème beaucoup moins abstrait que celui de « Dillinger », qui est plus un exercice sur la durée des deux heures. Dans le dernier, les atmosphères, les personnages, ont un caractère général — je ne sais pas si c'est vraiment un problème général, mais je crois personnellement que ce n'est pas seulement un problème qui concerne l'auteur, ou l'intellectuel, mais qui concerne un peu tout le monde... C'est pourquoi j'ai pris pour interprètes deux jeunes gens de vingt ans, parce que dans mes films précédents, il n'y avait jamais eu que des hommes de quarante ans... J'ai donc voulu avoir des gens plus jeunes ; c'est peut-être ça la rupture dont vous parliez, parce qu'en fait il n'est pas vrai qu'il y ait cassure entre mes films précédents et celui-ci : c'est une conséquence, plutôt pénible, un certain type de discours auquel je veux arriver — auquel je ne suis pas encore arrivé, mais je suis sur la voie de ce discours que nous devons chercher à faire... Dans les autres, on participe toujours à un monde microscopique, celui du personnage, tandis que dans celui-ci, on va au macroscopique ; c'est pourquoi il est plus ouvert... Et ce qui arrive peut survenir à l'intérieur ou à l'extérieur de cette maison... Il y a toujours les mêmes principes de violence, de tragédie, qui régissent les personnages, seulement ils prennent un aspect plus ouvert, plus extérieur...

Cahiers Et le mouvement général du film est aussi très différent : alors que dans les trois précédents, on a à chaque fois un mouvement unidirectionnel, une espèce de concentration, ici on a l'impression d'un mouvement en zigzag, il arrive des choses imprévues sans arrêt, ça peut partir à chaque instant dans toutes les directions.

Ferreri Oui, parce que le film se déroule dans un laps de temps bien plus grand, avec des saisons différentes... Ce n'est pas la conclusion d'une histoire qui est racontée ici, c'est une histoire entière, qui se déroule tout au long d'un certain temps, qu'on ne peut pas préciser d'ailleurs ; c'est peut-être quelques jours, peut-être un mois, peut-être deux ans... Pour moi, quant au déroulement du temps, « Break-up » ou « Dillinger » pourraient être une séquence de « Seme dell'uomo ».

Cahiers Il y a un thème, central ici, qui était seulement latent dans les trois autres films, et qui est celui du couple sans enfant...

Ferreri Parce que c'est un thème important, qui fait partie de notre angoisse ; savoir si on peut avoir des enfants, ce que sera le monde de nos enfants, qu'est-ce qui pourra leur arriver... Il y avait déjà ça dans « Break-up », quand Mastroianni met la main sur le ventre de Catherine Spaak ; ici ça devient plus évident, c'est une conséquence de l'histoire, ce besoin de se mettre à reconstruire... Toujours avec les mêmes erreurs, les mêmes bévues, qui se répètent sans cesse. Parce que l'homme a été construit pour ça, dressé à faire ça, à la reproduction, par la société.

Cahiers Dans le film, Anne Wiazemsky dit plusieurs fois « Nous n'avons pas le droit », mais jamais elle ne s'explique là-dessus ; est-ce que vous, vous avez voulu fournir les éléments d'une réponse ?

Ferreri Elle ne s'explique pas parce qu'elle ne sait pas très bien comment s'expliquer ; je pense que le public devrait se poser effectivement la question, s'il entre pour un moment dans la tragédie de ces deux personnages. Elle dit qu'elle ne peut pas avoir d'enfants, parce qu'avec tout ce qui les entoure, la tragédie toujours présente, elle pense qu'il est mieux de terminer sur eux deux, que ça ne changerait rien, que c'est toujours la même histoire.

Dans les autres films, il y a cette angoisse mais elle se voit moins ; ici, le regard est différent, entre autres pour insister sur l'inutilité de ces personnages, qui s'imaginent pouvoir augmenter leur existence en se retrouvant dans leurs enfants, alors qu'en fait ils sont inutiles, comme sont inutiles les personnages des films précédents, parce qu'ils appartiennent, plus qu'à une classe donnée, à une société précise, qui est notre société : ils pourraient être utiles s'il y avait une autre solution, si on pouvait trouver d'autres solutions de rupture, c'est-à-dire s'il existait une société différente de la



« LA DONNA SCIMMIA » (UGO TOGNAZZI, ANNIE GIRARDOT).

société dans laquelle nous vivons ; au lieu qu'ils reprennent les mêmes erreurs qu'on a toujours faites, vivant dans la violence toujours présente, et répétant ainsi les erreurs dans lesquelles nous vivons. Ce sont typiquement des personnages de notre société fixe et sans mouvement.

Quant à savoir si ça fera réfléchir les gens... Les gens ne peuvent pas penser, au cinéma ; nous parlons du cinéma, comme ça, mais ça ne sert à rien, parce que les gens, eux, ils vont au cinéma, y restent deux heures, sortent, et puis c'est tout.

Cahiers Un autre thème toujours présent dans vos derniers films, c'est celui des rapports de possession, des rapports sujet/objet entre les gens, qui culmine ici avec le fait que les gens se dévorent littéralement — même s'ils ne le savent pas.

Ferreri C'est précisément ça notre problème, c'est que les rapports entre personnes n'existent pas. Il ne peut exister de rapport que d'esclavage, ou sexuels, ou d'un objet à un autre objet.

Cahiers C'est pour ça que la nourriture a une telle importance dans vos films ?

Ferreri Dans le cas de Piccoli, c'est assez clair ; Mastroianni aussi, il dit « Le risotto c'est mieux que la cocaïne ». L'un comme l'autre ne savent pas comment passer la soirée, et ils résolvent le problème en mangeant...

Cahiers Simplement par obsession de la consommation ?

Ferreri C'est un moyen d'évasion ; il est plus facile de cuisiner que de parler, que de lire ; c'est une obsession qui fait partie de nous, de notre... De tous temps, quand les gens se mettent à table, c'est pour faire passer les heures, les journées... C'est vraiment la fuite...

Cahiers Vous avez dit tout à l'heure que le cinéma, ça ne sert à rien. Vous pensez que des films comme les vôtres, qui forcent d'une certaine façon, par une certaine répulsion, les gens à réagir, vous pensez que ce n'est pas utile ?

Ferreri Non, je crois vraiment qu'ils ne servent à rien ; un film a une vie courte ; il est vu par des gens dont ça ne m'intéresse pas qu'ils le voient. Ce sont toujours des bourgeois qui les voient ; ce sont des films bourgeois avant même d'exister ; et les bourgeois s'habituent à tout : ils s'habituent à voir « Porcile », ils s'habituent à voir « Il seme dell'uomo ». S'ils se déchaînaient vraiment contre ces films, il y aurait une bataille générale, parce qu'on aurait réussi à endommager une partie du système, alors les gens seraient bousculés, ils seraient poussés à réagir contre ces films ; au lieu que ces films soient englobés dans le système ; il est faux qu'ils provoquent qui que ce soit, ils ne servent à rien ; et le cinéma en général ne sert à rien.

Cahiers Vous ne pensez pas que, dans la mesure où ils parlent d'une société précise, vos films puissent être considérés comme politiques ?

Ferreri Mais la société dont ils parlent, ce n'est pas une société précise, c'est une société d'invention, d'utopie ; nous n'avons pas le moyen de dire ce qu'est une société précise... Les ouvriers de la FIAT, je ne veux pas faire de la démagogie, mais ils ont une autre idée de ce qu'est une société précise, ils ont d'autres problèmes. Les films que je fais, ce sont des problèmes que je ressens moi-même, des raisonnements que je tiens moi-même ; et alors ce qui m'importe, c'est de faire du cinéma négatif, c'est-à-dire que je ne peux pas construire, je ne peux pas. Parce que nous n'avons pas la possibilité, parce que nous ne savons pas apporter une ligne constructive. C'est un cinéma qui ne sert à rien. Le cinéma en général ne sert à rien. D'ailleurs, rien ne sert à rien. Il y a quatre textes qui servent : les Evangiles, le Petit Livre de Mao, la Bible et Karl Marx. Voilà quatre œuvres qui servent. Il y a des gens qui disent : « C'est selon la Bible que je me comporte » ; mais qui dit : « C'est selon ce que dit Pasolini, ou Ferreri, que je vis » ?

Non. Il s'agit d'un cinéma récupéré, distribué, acheté ; il se peut que ça serve à quelqu'un, ou que ça serve à l'intérieur du cinéma, qu'on puisse faire une rupture dans le cinéma considéré en soi. Mais c'est un champ limité, de plus en plus destiné à de petits ghettos culturels.

Excusez-moi, mais vous-mêmes, vous écrivez dans une revue que j'aime bien, qui est une revue pleine de jeunesse. Vous écrivez sur les films dans une revue qui tire à 5 000 ou 10 000...

Cahiers 15 000.

Ferreri Mettons même 20 000 ; ça fait 20 000 d'entre nous...

Cahiers Nous sommes bien d'accord que tel cinéma ne sert sans doute à rien pour l'action directe, mais est-ce qu'à long terme, il ne peut pas aider à changer la façon de voir... ?

Ferreri Changer la façon de voir de qui ? Des gens qui paient 1 500 lires le billet ? Non, c'est impossible. Ça pourrait servir si c'était les jeunes qui les voyaient, mais ils ne vont pas voir mes films, ils vont voir un autre cinéma, qui leur offre un langage plus accessible ; mes films ne seront jamais vus que par une minorité de jeunes, ceux qui dans quelques années seront des bourgeois. « La bourgeoisie éclairée », « la bourgeoisie progressiste » : ça ne change rien, la bourgeoisie est la bourgeoisie, c'est tout.

Le cinéma peut commencer à prendre de l'importance maintenant, mais alors, il faut faire un cinéma de type nouveau. C'est-à-dire trouver un langage nouveau qui soit commun, non pas aux bourgeois — pas un langage de bourgeois pour les bourgeois —, un langage commun avec les autres, avec les gens qui peuvent faire la révolution ; c'est-à-dire les ouvriers et les paysans. De toute façon, il est un fait que nous sommes de plus en plus isolés à l'intérieur d'un ghetto, d'un ghetto de plus en plus restreint...

Cahiers Ce n'est donc pas tellement un problème de langage, qu'un problème de production et de distribution des films ?

Ferreri Non, non ; c'est un problème de langage. Quand vous avez vu le film, il y avait des Japonais à la projection ; les Japonais ont acheté le film. Les Japonais sont des commerçants ; ils vont prendre le film et le distribuer au Japon. Mais ils vont le distribuer parce qu'ils pensent que ce film convient au public qui est le leur... Et quand bien même ce film serait donné à cent lires, je continuerais à dire qu'il ne sert à rien pour le peuple ; je ne crois pas à un discours médiat à travers... ça ne sert à rien, parce que ça n'a pas un langage qui puisse atteindre le spectateur qui m'intéresse — un spectateur qui peut devenir révolutionnaire. Il n'existe pas un langage commun, une poétique... ce sont toujours des choses isolées, qui viennent de façon plus ou moins anarchique ; et ça n'a même pas les vertus de l'anarchisme, parce qu'on l'achète, le distribue, etc.

Cahiers Mais il y a tout un ensemble de films récents qui ont opéré, sinon une destruction, puisque le système n'est pas renversé, mais du moins l'ont fait apparaître plus clairement pour ce qu'il est.

Ferreri C'est bien là le problème, c'est que ce n'est pas le cinéma qui a fait devenir le système plus clair ; ce sont d'autres contradictions qui ont joué.

Cahiers Mais le cinéma opère sur le système du cinéma...

Ferreri Mais le cinéma pour le cinéma, ça ne m'intéresse pas du tout. Le cinéma pour le cinéma, bien sûr, mais on voit ce que ça donne... C'est un problème qui concerne ceux qui font du cinéma ; ceux qui font du cinéma sont renfermés dans un petit ghetto qui est une minorité ; comme ceux qui font les journaux, comme ceux qui font des œuvres théâtrales, comme ceux qui écrivent de la musique. Toujours plus éloignés des problèmes...

Hier j'ai lu un entretien de Fellini ; il se met en colère contre Pasolini et moi ; je ne sais pas pourquoi, ni lui non plus. Dans l'« Europeo » ; d'abord, il s'attaque à Pasolini, puis à moi... Je ne sais pas pourquoi... Lui aussi il cherche — j'ai lu ses entretiens du premier au dernier, il disait d'abord que l'œuvre appartenait à l'auteur ; à présent il en arrive à donner des explications comme quoi une telle œuvre peut aussi être révolutionnaire ; il en arrive à dire que la phrase finale du « Satyricon » est une ouverture pour que le spectateur comprenne qu'il y a ces exigences, ces nécessités, je ne sais plus tout ce qu'il a dit. Mais tous ces films sont des objets de consom-

mation, comment ne donnent-ils pas un dégoût égal à un réfrigérateur, à une radio ?...

Cahiers « Dillinger » est très frappant de ce point de vue, il y a dans la très longue scène où Piccoli est tout seul, une accumulation de tous les moyens audiovisuels, donnés comme purs objets de consommation ; le cinéma en particulier y est présent, et donné comme aussi aliénant que le reste. Et dans « Il seme dell'uomo », ces moyens d'information sont devenus des pièces de musée ; c'est comme si quelque chose était déjà fini, et que les personnages attendaient que quelque chose de différent arrive...

Ferreri Bien sûr, pour moi, pour vous, pour un tas de gens, il est clair que c'est quelque chose qui est fini, et nous attendons que quelque chose se passe ; c'est ça le système, si on se tient à l'intérieur, on est pitoyablement recouvert d'un manteau de caoutchoucmousse, on est bien protégé ; comment réussir à en sortir, je ne dis pas en entier, mais à sortir seulement la tête ?... C'est fini, parce que les moyens d'information, c'est vieux, ce sont des choses de l'âge de pierre, ça ne sert à rien... Les journaux, ils servent à quelque chose ? La radio, la télévision, qu'est-ce qu'elles t'apportent ? La télévision, elle t'apporte quelque chose : elle est plus massive que le cinéma, elle t'abrutit encore un peu plus ; on te diffuse un programme du matin au soir, à longueur d'année, avec un choix limité ; ça incite les gens à rester à la maison, c'est-à-dire à s'isoler encore un peu plus de ce qui peut être la société, la vie sociale...

Mais tous les moyens d'information travaillent dans un système très vieux, radio, télévision, et nous aussi, le cinéma. Je ne comprends vraiment pas à quoi peut servir le cinéma ; je voudrais bien que quelqu'un me dise à quoi sert le cinéma... Sauf peut-être pour le cinéma politique, qui n'existe pas.

Cahiers Mais que serait ce cinéma politique ?

Ferreri Je ne le sais pas moi-même. Un cinéma politique, donc de type nouveau, doit être le résultat de la recherche d'un langage nouveau, d'un langage commun à nous et aux autres gens. Il faut donc le chercher, ce langage, on ne peut pas utiliser... Sinon, le cinéma politique, ça pourrait être tout, tous les films pourraient se dire politiques.

Cahiers Il y a pourtant des exemples ; est-ce que vous avez vu ce qui se fait à New York, par l'équipe des « Newsreels » — et qu'en pensez-vous comme tentative, justement, d'échapper au système ?

Ferreri C'est bien ; mais c'est aussi récupéré.

Cahiers Ça ne peut pas être totalement récupéré, dans la mesure où ces films se veulent avant tout moyen d'agitation.

Ferreri Oui, oui, bien sûr, on fait toujours de l'agitation ; mais quelle agitation ? Ces films américains, ils ont été montrés à Pesaro, à Florence, et même si les policiers interdisent la projection, c'est ça l'agitation ? Et le problème n'est même pas un problème de diffusion, parce que s'ils veulent, ils peuvent les montrer dans toutes les universités d'Amérique, et même si chaque étudiant ne donnait qu'un dollar, pensez à l'argent que ça représente !

Cahiers Vous pensez qu'ils sont récupérés par le seul fait que les universités achètent leurs films ?

Ferreri Mais s'ils ne les vendaient pas, c'est eux qui seraient des imbéciles. Et ne me dites pas que les universités ne sont pas récupérées par le système ; elles ne le sont pas apparemment, mais en fait elles le sont...

Les « Newsreels » ont été montrés au festival de Florence ; qu'est-ce que c'est, Florence, un festival révolutionnaire ?... Parce que ce cinéma américain, je sais, je l'ai vu, j'ai parlé avec les gens ; et quand il y a eu cette affaire à Florence, avec des policiers en civil dans la salle et des gens arrêtés, le questeur de Florence après est venu faire des excuses... Il y a un racisme là : à l'un d'entre nous, ils feront moins qu'à quatre ouvriers qui font grève.

Le nouveau cinéma américain, dans l'ensemble, d'accord, ce sont des gens qui m'intéressent, mais ce sont des gens qui travaillent dans un système encore plus gros que nous. Andy Warhol travaille dans le système ; vous n'avez qu'à écouter parler les intellectuels américains, « cent mille dollars », « trente mille dollars »... Quand on a de l'argent, on est dans le système.

Cahiers Mais il y a d'autres pays, en Amérique latine par exemple, où le cinéma n'est pas toujours dans cette situation d'être récupéré.

Ferreri En Amérique latine, il y a actuellement des opérations qui sont des opérations de révolution, disons, primaires ; c'est un autre type de révolution, qui ne ressemble pas à celle que nous pourrions faire nous. Les problèmes de l'Amérique latine ne sont pas nos problèmes... Par exemple, un ouvrier, maintenant, en Italie, et en France aussi je pense, il fait la grève pas seulement pour de l'argent. Il y a d'autres problèmes qui font leur apparition dans la vie des travailleurs ; il y a des grèves pour la dignité humaine, pour le changement des rapports, etc. Cela, c'est bien plus difficile que la situation révolutionnaire en Amérique du Sud ; là, il y a des problèmes vraiment primaires : 70 % des gens ne vivent pas, sont exploités, sont sous-payés ; tout ça ce sont des problèmes qui chez nous sont résolus. Parce qu'ici, quand il y a des discussions entre le pouvoir patronal et l'ouvrier — si ce qui intéresse l'ouvrier c'est l'argent, le patron arrivera à donner de l'argent, il en gagnera toujours par ailleurs ; évidemment, se faire prendre le pouvoir, ça c'est autre chose. En Amérique Latine, il n'existe même pas une **classe** ouvrière...

Alors, on verra plus tard ce qu'ils feront comme cinéma. Prenez les films cubains par exemple, ils parlent toujours des problèmes d'avant ; ils ne parlent jamais des problèmes de maintenant. Ils parlent toujours de « comment s'est faite la révolution » ; mais de « comment elle se développe actuellement », ça ils n'en parlent pas. Alors, le cinéma Sud-Américain, bien sûr, mais ce n'est pas un exemple pour nous...

Cahiers Que sera le film auquel vous travaillez maintenant ?

Ferreri Je me le demande ; le titre actuel est « Le pain et la rose » ; l'histoire, c'est le suicide d'un intellectuel ; ou plutôt, le suicide d'intellectuels, qui pourtant ne se suicident pas, mais sont tués par des ouvriers.

Cahiers Ça ressemblera beaucoup aux autres, en somme : toujours un bourgeois qui se jette par la fenêtre, ou qui saute sur une mine, ou qui part pour Tahiti.

Ferreri Je suis toujours pour chercher la clarté ; si ceux-là sont tués par des ouvriers, c'est plus clair !... Je tourne de moins en moins avec un scénario précis ; dans « Seme dell'uomo », le point de départ précis, c'était cette plage ; là, c'est ces intellectuels qui veulent se suicider — et on les retrouve au matin dans la piscine, mais en fait, ce sont les ouvriers qui les y ont jetés.

J'ai déjà la distribution assurée, et j'ai déjà l'argent pour le faire : c'est pour ça que je me demande quelle chose ils n'accepteraient pas... Si on cherchait à se dire : « Faisons une chose qu'ils ne vont pas accepter » — quelle chose n'accepteraient-ils pas ?... On a tourné des choses, avec les ouvriers, à Parme, Marc'O a tourné, et ils veulent ça pour la télévision : alors, que ne veulent-ils pas ? C'est ça aussi la force du système, qu'il prend tout ; la seule chose qu'ils ne prennent pas, c'est si tu mets une bombe dans une banque...

Cahiers Je crois pourtant qu'en France, il y a eu des films que le système n'a pas récupérés, qu'il a détruits même, certains films qui ont été tournés en mai-juin 68 par les différents groupes des Etats-Généraux ; très souvent, la police a saisi les copies, même dans des projections privées...

Ferreri Je pense qu'en fait maintenant, en France, ces copies peuvent sortir.

Cahiers Ça n'est pas si sûr ; des films de témoignages sur ce qui s'est passé dans les commissariats, c'est encore des choses qui font peur, qui seront peut-être récupérées dans dix ans, mais qui pour l'instant sont encore dangereuses aux yeux du système — du moins je le crois.

Ferreri En Italie, c'est très différent de la France ; le Parti Communiste est différent, les mouvements d'extrême-

gauche sont différents ; le poids de la gauche en Italie est de plus en plus fort, et il se pourrait que les Italiens arrivent vraiment à des choses très avancées en politique intérieure, à base d'assemblées d'usine, et de choses comme ça... Le politique est différent d'un pays à l'autre ; de toute façon, n'importe quel film tourné ici avec les policiers... il ne sera pas projeté au cinéma « Fiamma », mais il sera projeté, et il y en aura des critiques ; M. Moravia a fait la critique, dans l' « Espresso », d'un film sur une usine occupée ; voir comme ça la critique de ce film... bravo, ça c'est une récupération, non ?... Ou bien est-ce nous qui avons récupéré le système ? Mais non, c'est le système !

Et mes films : les gens vont au cinéma, et paient 1 500 lires pour voir mes films ; j'ai honte de tout ce qu'il y a de beau dans mes films ; parce que, avant de me voir, ils diront : « Quel horrible type, pour faire des films pareils », et puis ils viendront me dire : « Comme ton film est beau » ; ça c'est les bourgeois...

Cahiers Ça n'est pas tout à fait vrai que vos films soient acceptés de façon aussi tranquille. En France, « Break-up » est sorti dans une salle destinée à recevoir les films suédois semi-porno, et les spectateurs habituels ont été pas mal déçus — tout ça parce que la MGM, qui distribuait le film, en était bien embarrassée, parce que c'est un film gênant...

Et puis, on pourrait aussi évoquer la première projection de « Dillinger » à Rome, où la salle était plutôt agitée...

Ferreri Ah bien sûr, les gens avaient été alléchés par le titre, ils venaient pour voir Dillinger : il y avait un article qui était paru deux semaines auparavant, sur la mort du lieutenant de Dillinger, dans la fameuse prison de Sing-Sing ; les gens, là-dessus, vont au cinéma voir Dillinger, ne voient pas Dillinger, et se mettent en colère à juste titre...

Et justement, malgré tous ces gens qui se mettaient en colère, qui invectivaient, il a été distribué, et il a rapporté 70 millions ; il a été distribué par un monsieur qui s'appelle Amati, qui est le distributeur le plus... vous le connaissez ? Amati, c'est un distributeur qui est un « duce » de la distribution. Pourquoi a-t-il fait faire à « Dillinger » tous les cinémas qu'il lui a fait faire, pourquoi ? Je ne comprends pas.

Cahiers Probablement pour gagner de l'argent.

Ferreri Quoi, de l'argent ; bon, ça a rapporté un peu d'argent, aussi, mais ça en a rapporté moins que ne pouvaient le faire... Non, c'est qu'il a été happé par le système, par les journaux qui en ont parlé...

Et pourquoi, par exemple, déjà, pour « Il seme dell'uomo », tous les patrons de cinémas ont acheté le film ? Le dernier film de moi, ça n'était pas « James Bond » c'était « Dillinger »... Par conséquent, on ne peut même plus dire : « Quand le film sera-t-il distribué ? » ; il n'y a pas de problème de distribution, parce que la distribution se fait toute seule. Je parle de mon cas, vous me direz, mais regardez : Pasolini... Bien sûr, il sait se faire de la publicité, il sait manœuvrer, mais moi je ne sais pas, et on me récupère ; il n'y a que les anarchistes, je vous dis, qui ne peuvent pas être récupérés, parce qu'ils donnent du souci avec leurs bombes... Alors qu'il n'y a pas un film qui donne des soucis au système, tout au moins en Italie. Tenez, par exemple, « Z », tout le monde dit : « C'est une œuvre généreuse, une œuvre... », c'est bien ça, « Z », tout le monde l'applaudit, à gauche, à droite, au centre !

Cahiers Votre exemple est trop facile : « Z » est un mauvais film, tant du point de vue politique que du point de vue du cinéma...

Ferreri Pour **moi** c'est un mauvais film, pour **vous** c'est un mauvais film ; pour les messieurs qui vont voir mon film, **ce n'est pas** un mauvais film ; ils applaudissent : quatre étoiles à « Z », trois étoiles à « Seme dell'uomo »... Qui va au cinéma ?... Les enfants, les jeunes y vont ; et d'une certaine façon, il est important qu'on en parle, que les films soient vus, mais ça reste toujours une opération... Tu peux avoir n'importe quel matériel, tu trouves toujours la possibilité, tu trouves toujours des circuits pour te procurer le matériel... Les gens qui font des films underground, des films italiens, ou des films par exemple comme Schifano, et qui pensent qu'ils ne font pas un cinéma de bourgeois pour bourgeois — et quel cinéma font-ils donc ?

Cahiers Bien. Admettons que le cinéma ne sert à rien. Pourtant, vous faites des films ; vous allez en faire un dans deux mois. Est-ce que vous pensez qu'il y a une raison pour laquelle vous faites des films, ou bien est-ce qu'il n'y en a pas ? Et d'autre part, qu'est-ce que vous pensez de l'attitude de quelqu'un comme Godard, qui se voyant récupérer par le système avec « Weekend », s'est mis à faire des films qui ne sortent pas dans les circuits classiques, et même à ne pas finir certains films ?...

Ferreri Je ne sais pas ; Godard a fait « Week-end »... Mais je comprends que c'est un peu un moment de confusion ; c'est confus, on ne sait pas quoi faire. Je crois que pour Godard, le drame est pire que pour moi, parce que Godard est un cinéma, c'est une caméra. Godard est le cinéma ; sa vie est le cinéma. Il est une caméra, et tout à coup il s'aperçoit que les caméras ne servent à rien ; il y a bien de quoi devenir fou. Imaginez un ordinateur qui serait battu par un homme pour faire les additions, il deviendrait fou. C'est ce qui arrive à Godard, et dans une moindre mesure à moi, et à d'autres, qui pensent que... Il y a toute une classe, un type de gens qui allaient au cinéma — moi, mon divertissement a toujours été le cinéma, et vous aussi — cinéma le matin, cinéma l'après-midi, cinéma le soir, cinéma, cinéma. Avec le cinéma, on peut faire l'amour, avec le cinéma on peut faire tout. Et tout d'un coup, on découvre qu'en fait, on ne peut rien faire : il y a de quoi devenir fou.

Cahiers Alors, la solution, c'est le suicide, ou le silence ?

Ferreri La solution est peut-être bien le silence, parce que le silence peut être plus positif que l'action...

Cahiers Mais tout le monde ne peut pas devenir fou ; vous-même, vous ne devenez pas fou en ce moment, et vous continuez à faire des films...

Ferreri Mais oui, bien sûr, je continue à faire des films ; peut-être parce que je suis moins courageux que Godard, ou moins important que Godard.

Cahiers Vous êtes même devenu producteur.

Ferreri Je deviens producteur par force ; il y a encore des garçons, Rocha, d'autres, qui veulent faire des films ; s'ils me disent qu'il faut faire des films, bon, d'accord...

Cahiers L'année dernière, pas mal de gens — dont Godard — ont tourné en 8 mm, pour se situer d'emblée hors du système, tant par le format que par la quantité de pellicule impressionnée. Vous récusez ça aussi ?

Ferreri J'en pense une chose : il est bien de travailler en 8 mm, il est bien de travailler en 16 mm ; il serait encore mieux de s'arrêter de travailler, de se rapprocher des gens qui travaillent dans les usines, de parler avec le peuple, et de voir ce qui peut se faire. Le dernier film de Godard, « Vent d'Est », a été produit ici ; et il a essayé des tentatives « révolutionnaires » ; il appelle ça révolutionnaire, de faire des assemblées ; mais faire une assemblée de tous ces petits chevaliers teutoniques ! Et de tant de petits aspirants bourgeois ! Je ne veux pas dire que les ouvriers ne peuvent pas s'éduquer, mais je pense que si nous essayions, plutôt que de faire du cinéma, d'avoir des conversations avec des gens autres que ceux qui vivent dans notre monde, eh bien cela pourrait être utile pour nous et pour eux. Des assemblées ? D'accord, mais pas des assemblées avec Cohn-Bendit et avec dix personnes qui n'ont qu'une envie, c'est de se mettre à faire des documentaires et des films « révolutionnaires » pour leur propre compte. Il faut faire des assemblées avec les gens qui vont **voir** le cinéma, impliquer dans l'œuvre non seulement qui la fait, mais qui la voit — le spectateur ; c'est ça la seule chose qu'il faut chercher à faire : transformer le spectateur en auteur. D'un autre côté, je fais du cinéma parce que c'est le travail que je sais faire, parce que je ne sais rien faire d'autre, parce que je ne sais pas prendre des décisions.

Cahiers Mais il y a eu des tentatives dans le sens que vous dites ; il y en a eu au moins une, en France, à Besançon, où les ouvriers de la Rhodiaceta ont travaillé, d'abord avec Chris Marker, puis par eux-mêmes, pour faire leurs propres films. Vous avez vu ces films ?

Ferreri Non. Je pense que Chris Marker, c'est le moins indiqué pour faire des opérations comme celle-là.

Cahiers Ça, c'est un peu vite dit — et en dehors de toute question de personne —, est-ce que vous pensez que ça peut être une solution de « donner les caméras aux ouvriers », comme on l'a beaucoup dit aux Etats Généraux ?

Ferreri Je ne suis pas pour donner les caméras aux ouvriers eux-mêmes ; je suis pour parler, chercher un langage... Chercher avec le peuple ; on ne peut pas trouver un langage tout seul ; si quelqu'un s'y mettait aujourd'hui, il penserait sans cesse à ses propres problèmes ; nous sommes absolument isolés les uns des autres ; si nous ne nous rassemblons pas, nous rentrons en plein dans le système ; ce que le système redoute le plus, c'est que les gens se rencontrent, qu'ils se mettent à parler. Je crois que même la gauche a abandonné un moyen de libération très important (voir les manifestes du P.C.I. sur la fonction de l'intellectuel, des années 53-54-55) en abandonnant le cinéma. Le Parti Communiste dit encore que l'intellectuel peut être le guide d'un mouvement révolutionnaire ; c'est ce que je déteste le plus — qu'il peut être un guide par ses livres, ses poésies, ses films. C'est là un principe détestable, et auquel je ne crois absolument pas. Actuellement un intellectuel ne sert à rien.

Cahiers Si vous êtes logique avec vous-même, vous devez donc penser qu'il faut d'abord faire la révolution, et que tout le reste doit être soumis à ça ?

Ferreri Oui, je le pense. Penser autrement, c'est être réformiste. Je pense à la révolution comme à une conquête poétique, comme à une conquête de langage, comme possibilité de s'exprimer de manière valable, efficace...

Ma seule morale en ce moment, c'est de faire des films négatifs, parce qu'il peut se faire qu'ils servent à dix personnes ou à vingt personnes ; on ne peut faire que des films négatifs...

De toute façon, je continuerai de ne pas faire de « Carrousels », de ne pas faire de publicité, de ne pas faire de films pour la FIAT, je continuerai ça, bien sûr ; mais c'est seulement une position morale, ça ne devient pas une position opérante, ça reste une position de rigueur morale, de cohérence d'un certain discours. C'est un raisonnement très vieux, et bourgeois lui aussi...

(Propos recueillis au magnétophone en septembre 1969 par Jacques Aumont, Eduardo de Gregorio et Sylvie Pierre, et traduits de l'italien par J.A.)

Postface aux entretiens

par Jacques Aumont

A l'écoute de Marco Ferreri — films et discours, les plus récents du moins — ne pas se laisser rebuter par une violente impression de monotonie : par le ressassement sciemment et savamment entretenu qui tisse ces entretiens de « tristesse et de colère », et qui entre aussi pour beaucoup dans la force d'un cinéma régi par le tremblement. Car ce tremblement des films de Ferreri (sans guère de rapport avec le « tremblement de joie » pasolinien — « Porcile » — essentiellement autosatisfaction, et fuite masochiste-suicidaire), c'est celui d'une solide volonté offensive, en même temps que d'une conviction non moins rageuse que « ça ne sert à rien » (1).

Sans même invoquer la beauté des 4 films en question, il y avait donc urgence à publier ces entretiens — et il y a urgence à voir ces films (2) — car le discours, exemplairement obstiné, que tient M. F. depuis « Break-up », est de ceux qui posent avec acuité le problème capital de tout le cinéma « occidental » actuel (entendant par là, outre le cinéma européen, New York, Montréal ou Tokyo) : celui de son rapport à un monde situé et daté, c'est-à-dire, d'une part, de ses modes spécifiques d'existence et de fonctionnement, et d'autre part, de son éventuelle efficacité ou utilité. Il n'est question par ces quelques notes, que de tenter une seconde approche (la première découlant des entretiens) de l'originalité, à ces deux points de vue, de la pratique cinématographique de M. F.

Mais d'abord, et parce que ces films présentent une trop évidente parenté thématique, entre eux, comme avec une bonne partie du cinéma italien récent, tentons d'expliciter « de quoi » il y est question : nous autorisant, sans autre justification théorique que l'évident caractère de « déballage » quasi-analytique de ces films, cet assez long détour par un pur recensement de récurrences thématiques.

Perversion. Commun dénominateur évident des 4 films en question : le couple. Caractéristique supplémentaire de ces couples : un écart, variable, d'avec une « normalité » implicite. Ecart provenant, suivant les cas : 1°, de la nature même de l'un des partenaires : homme/ballon de « Break-up » (et sa réduplication, homme/revolver, dans « Dillinger ») ; femme/pédéraste (« Harem » — couple donné comme tel par le film même) (3) ; 2°, d'une rupture d'avec la « conjugalité » : adultère de l'homme (« Dillinger », « Il Seme ») ; adultère de la femme (« Harem » — rupture d'un lien conjugal lui-même anormal, renforcée encore par le caractère fantasmatique qu'acquiert un « personnage » supprimé au montage) ; 3°, de données pourtant apparemment normales : les 3 couples de « Harem » (chacun d'eux déjà subtilement impossible, par excès ou manque, et en tout cas inopérants, le film le démontre, par leur concomitance) (4) ; couple central de « Il Seme » (le refus de procréer, première entorse à la normalité, entraînant la seconde : la chasteté) ; couples mari/



« DILLINGER È MORTO » (ANITA PALLENBERG, MICHEL PICCOLI).

femme (fiancé/fiancée) de « Break-up » et « Dillinger » (où l'écart n'est constitué que d'un vide : l'absence d'imagination et de communication).

Régression. Parallèlement, trait commun des personnages masculins (guère contrebalancé côté femmes, d'ailleurs) : l'incapacité à assumer un statut d'adulte, donc, la fuite vers l'enfance (d'autant plus vertigineuse qu'est accusé au départ le côté sérieux, professionnel, responsable, des individus en question). D'où l'importance et la fréquence des jouets (ballons, revolver, gadgets, poupées diverses...), du jeu (déguisement en harem, jeu dramatique de la tour ; tout « Il Seme », pris à l'évidence par le protagoniste comme un « grand jeu » scout) et de la nourriture (tantôt refuge/drogue : « Break-up », « Dillinger » — tantôt mode détourné et appauvri de « relations humaines » : les effrayants spaghetti mal cuits de Carroll Baker).

Aliénation. Impuissance patente de tous à définir et à exercer une liberté qui ne soit pas simple rupture. Les « choses » (appartements, antiquités, appareils ménagers) et les formes, subtiles ou brutales, de la pression sociale (procréation impérative de « Il Seme », poids destructeur des conventions dans « Harem ») : causes et effets, banals, désignant le suicide comme unique issue (ce que confirmera « Le Pain et la rose » ?).

Tel inventaire, d'ailleurs volontairement sommaire, pourrait encore se poursuivre : les traits archétypiques de la mauvaise conscience, et de la difficulté d'être, bourgeoises et européennes, ne manquent pas chez Ferreri (le rôle de l'argent, entre autres, évoqué très allusivement dans « Harem », directement dans « Break-up » et « Dillinger »).

Mais, même aussi incomplète, une telle analyse « structurale » n'est pourtant pas inutile : en premier lieu parce qu'elle suffit à indiquer clairement, dès le niveau des « signifiés », le degré de « politisation » des films de M. F. (5) (ébauche de démonstration pas tout à fait superflue, devant l'application de M. F. à soutenir le contraire — sincèrement ?). Mais surtout, parce que ce recensement, que l'on a voulu aussi exempt que possible de tout effet d'interprétation, laisse entrevoir, par sa facilité même, cet autre trait : la manière quasi-discontinue dont ces thèmes sont traités par les films — pratiquement pas intégrés dans la trame d'un récit, comme « plaqués » tels quels.

Mais précisons : car cette utilisation systématique d'une « discontinuité » est ce qui nous semble fonder toute l'originalité du cinéma de Ferreri. Les entretiens décrivent comment, à chaque film nouveau, les points de départ (notion de point à prendre au pied de la lettre ; il s'agit d'images, d'idées, de matériaux divers, tous très précis et délimités) s'imposent, par on ne sait quel mécanisme, dans un ordre aléatoire, avant toute autre chose, et comment la réalisation des divers stades du film se ramène — pour le dire en image — à un problème de géométrie : par tels points donnés, quelles courbes peut-on faire passer, et quelle est la plus adéquate ? Et si, de ces images de départ, donc, tout découle (« personnages », situations, dès lors nécessairement abstraits), s'explique ainsi l'impression que procurent ces films, de n'être jamais dans leur état définitif (6) ; ou, autrement dit, qu'il n'y a pas une véritable nécessité-du-film-tel-qu'il-est · qu'on est devant le résultat d'un processus formidablement **arbitraire.** Résultat enfin, ou trace, fonctionnant lui-même de façon purement arbitraire, chacun de ces films fondé sur le même schéma d'une mécanique qui, à des stades divers en chacun d'eux, s'affole ou s'enraye, par la survenue d'un événement « extérieur » (7).

Tel schéma, où un « déclic » (la découverte d'un revolver dans un paquet de vieux journaux, la visite d'un représentant en ballons) fait entrer dans l'ordre du « tout peut arriver » (et tout ce à quoi on ne s'attend pas, arrive en effet dans ces films), apparente évidemment de tels films, de plus en plus, à certains films « d'aventures » (le passage du tunnel dans « Il Seme » n'est pas sans rapports, quant à l'énormité d'imprévisible de ses conséquences, avec le passage du pont dans « Nosferatu », ou l'abordage dans l'île du Comte Zaroff). Analogie superficielle, mais qui pourtant permet de saisir où se situe l'efficacité de ces films : car c'est précisément cette assimilation, qu'eux-mêmes suggèrent, au fonctionnement du film d'aventures (genre qui a ses règles ; qui requiert notamment un point culminant, un « nœud », dans le film) qui suscite une déception aiguë, devant des films où tant de choses arrivent, qu'en fin de compte il ne s'y passe rien ; qu'on n'en retienne pour preuves que la technique, constante, de la « fausse fin » (étonnamment perfectionnée de film en film : « Dillinger » ou « Il Seme » ne sont guère qu'une suite de « fausses fins »), et surtout l'élusion perpétuelle, ou la dilution, du « climax » attendu (même dans « Harem », où l'on voit pourtant sa trace : la rencontre avec l'étranger — mais elle a disparu dans la collure) (8). Manque continuellement provoquant, qui finit par éveiller chez le spectateur un sentiment de totale **frustration** (encore accru par un incessant blocage du rire : ces films bourrés d'événements drôles sont prodigieusement sinistres), devant un suspense trop fort et trop constant pour n'être pas détruit par cela même qui le crée.

Cinéma fondé sur un processus de pure **accumulation** (d'idées, de thèmes, d'événements), sans qu'aucune véritable progression dramatique (à quelque genre qu'elle se rattache) vienne aider à soutenir cette « charge » croissante (accumulation de tension qui explique, et appelle, l'étincelle de rupture que constituent toutes ces fins brèves et violentes). Cinéma, donc, qui opère cette « déconstruction critique du système de la représentation », mais qui pour cela choisit de se faire délétère plutôt que destructeur, d'agir par contamination plutôt que par dynamitage ; d'être, délibérément, la marque d'un manque — le signe en creux de l'absence d'une positivité possible.

Revenant alors à la question, que nous n'avons pas quittée, de l'utilité de ce cinéma : cessant d'entretenir avec « la réalité » des rapports documentaires, il est, quant à son attitude envers l'idéologie dominante, exemplaire — se situant explicitement par rapport à elle, refusant de la refléter, à la recherche, dans/par le cinéma, d'autre chose, qu'on sait pourtant impossible, que ce reflet. — Jacques AUMONT.

---

(1) Conviction doublée de son contraire, l'impossibilité biologique de ne pas faire de film. Porte-à-faux constant chez Ferreri (séduction du refus de la séduction, etc.).

(2) Et peut-être, sous bénéfice d'inventaire, à revoir certains des précédents : « L'Ape regina » par exemple.

(3) Cf. aussi « La Donna scimmia ».

(4) Comparer l'écart produit, dans « Harem », par l'existence des 3 couples, à l'effort de Germi dans « L'Immorale » pour conférer au contraire le maximum de normalité à chacun des 3 couples.

(5) S'il faut y insister : les 4 derniers films de Ferreri sont à nos yeux de ceux qui « exercent une double action sur leur insertion idéologique » : par le choix de sujets (collages de faits-divers, d'images obsessionnelles) explicitement politiques, et par le travail de sape qu'ils effectuent, nous allons le voir, sur le système où ils s'insèrent.

(6) Impression que confirme l'attitude même de M. F. vis-à-vis de ses films : traitant ses rushes, comme ses scénarios, voire (« Break-up ») ses films déjà montés, sans le moindre respect.

(7) Et par là, les films de Ferreri seraient à rapprocher de certaines fictions cinématographiques (telles « Les Oiseaux », « L'Ange exterminateur »), dont le fonctionnement soumis à un déclic devient si méthodiquement, si violemment arbitraire qu'il ne peut que déboucher, par une sorte de logique interne perverse, sur une dénégation absolue de l' « ordre du monde » — par des mécanismes qui ne sont pas sans analogie frappante avec ceux de l'éros (culpabilité, transgression, déchaînement du désir), sortes de vertigineuses machines de mort.

(8) De ce point de vue, les réactions à « Dillinger » ne sont pas sans rappeler celles que continue de susciter un film comme « L'Avventura », toujours vu par référence au schéma du film « policier » — qu'il suit, mais d'une façon également pervertie.

La couleur

par Jean-Pierre Oudart

I. La couleur comme système

Cette confrontation d'une musique qui meurt au XIXe siècle et d'une peinture qui renait à la même époque n'a d'abord été esquissée que pour fournir un modèle permettant d'approcher l'organisation structurale et le sens de la couleur dans deux films. Il va de soi que par le fait même de sa possibilité, elle pose violemment les problèmes qu'elle néglige, celui du relais historique de cette musique et de cette peinture, et de la production même d'un discours chromatique qui, amorcé dans la peinture, semble bien avoir trouvé dans « Le Héros sacrilège » sa formulation dernière, « Le Tigre d'Eschnapur » amorçant peut-être autre chose.
Que cette approche fût ainsi possible (et même peut-être seulement possible ainsi) ne saurait évidemment masquer le court-circuit méthodologique qu'elle s'autorise, éludant tout questionnement d'un schéma (produit par cette confrontation même) qu'elle applique aveuglément à son objet, par une démarche qui, non critique, sauve un sens tout prêt de se perdre.

La couleur est aujourd'hui système. Parlé par tous les systèmes et tous les codes (musical, figuratif, symbolique, phonologique même : le « Sonnet des voyelles »), le tort de Lévi-Strauss ayant sans doute été de déduire d'un codage des couleurs en termes de nature (rouge-cerise, jaune-paille) remontant à une époque où la peinture ne se pensait que comme représentation analogique des objets (combien ce codage tend à s'affranchir aujourd'hui de la métonymie où l'enferme Lévi-Strauss, il n'est que de voir comment la mode nomme les couleurs), son impossibilité de s'affranchir des limites de cette représentation, comme si sa référence obligée aux objets du monde sensible ne pouvait être pour elle autre chose que limite, enlisement, clôture du sens.

(On s'étonnera que relativement à la couleur, Lévi-Strauss n'ait pas cru devoir aller à la découverte de cette « logique du sensible » dont il a pourtant voulu faire son programme, laissant le lecteur de l' « Ouverture » du « Cru et le cuit » sur une faim dont, heureusement, les articles du « Surréalisme et la peinture » (et peut-être bien eux seuls) apportent la promesse qu'elle pourrait bien être prochainement rassasiée).

« La peinture, dit Lévi-Strauss, organise intellectuellement, au moyen de la culture, une nature qui lui était déjà présente comme organisation sensible. »

Retournons la proposition : dès lors qu'un système chromatique est constitué, l'art du peintre consiste (consciemment et inconsciemment) à le parler, c'est-à-dire à le naturaliser au moyen de tous les textes (la culture) dont il dispose, étant bien entendu que le plus ingénu paysagiste part (et parle) non du spectacle de la nature, mais des tableaux du musée.
En réalité, si un système chromatique n'est jamais donné, appris, comme tel (contrairement à la musique), s'il a toujours été donné, aussi bien pour l'amateur que (naguère) pour le peintre, comme une nature, ce n'est pas à cause de l'antériorité d'une perception chromatique innocente, d'une vision muette de la nature, sur un apprentissage culturel qui permettrait de traiter la couleur comme un système, en référence précaire et forcée aux autres codes (ce que faisait encore Baudelaire, mais tout amateur de peinture dira aujourd'hui qu'il a découvert les couleurs de la nature après avoir vu des tableaux impressionnistes), mais parce qu'il s'énonce dans des images dont la production commence au XIXe siècle : non plus le long ressassement du musée qui s'achève avec Delacroix (avec qui commence la peinture moderne, dans sa veine obsessionnelle qui va se poursuivre avec Gauguin et Van Gogh), mais une production nouvelle grâce à laquelle, à nouveau (pour la première fois), la couleur faisait signe.
On s'est aperçu alors que c'est d'un seul coup (c'est surtout vérifiable avec les obsessionnels de la couleur : Van Gogh, Gauguin) que la couleur fait signe, et que les images maitresses d'un peintre se constituent.
Et on a pu penser que ce chiffre, ce blason initial surgit en partie par transformation d'images précoces qui ont succombé au refoulement jusqu'à ce que la vision de tableaux, lui permettant de lire la couleur, de la concevoir comme un système, amène l'artiste à reconnaitre dans la nature, dans les tableaux, les quelques accords et discords dont toute son œuvre consistera en la tentative d'évoquer, sous la forme des métaphores par lesquelles ce refoulé fait retour, la référence inconsciente, transformée par toute son expérience et sa culture actuelle.
Et s'il est évident que les couleurs ne peuvent intervenir, du moins en tant que signes d'un système appris plus tard, dans la constitution de ces images, formules, chiffres infantiles dont parfois toute l'activité de l'artiste consiste à les parler (ce qui n'exclut pas que certaines œuvres puissent n'en pas parler), et si c'est par transformation brutale et totale (la couleur faisant signe un jour, une fois pour toutes) qu'elles font retour par et dans ce code, il est certain que ce refoulé ne peut y faire retour que parce que les images chromatiques sont structurées comme un langage et que, même (et peut-être parce que) schématique, produit réifié, cristallisé à l'intersection du social et du mental, la couleur recèle un trésor sémantique que l'artiste éprouve aussitôt comme tel (lire les lettres de Gauguin découvrant la couleur), qui constitue aussitôt le prétexte de l'œuvre, épars dans la nature et dans les tableaux.
L'œuvre picturale, en tant que production d'images disposant d'une matière première qui transcende déjà complètement l'opposition de l'intelligible et du sensible, constituée par de véritables signes (nous dirons plutôt, pour la couleur comme pour la musique, de paquets de relations), non d'une matière opaque, ni d'une grille muette, comme l'est en fait pour Lévi-Strauss le code musical.
(Indiquons ici tout de suite que si « Le Héros sacrilège », et peut-être plus encore « Le Tigre d'Eschnapur », atteignent si aisément, au niveau de la couleur, à l'impersonnalité souveraine qui les caractérise, c'est qu'il y est exclusivement parlé, ce qui simplifie peut-être

excessivement leur analyse, du trésor du code, et que c'est ce trésor de la couleur qui n'appartient ni à l'un ni à l'autre, qui est l'objet d'un commentaire dont les cinéastes ont bien pu méconnaître en partie la portée et tous les points d'incidence).

On voit mal comment Lévi-Strauss peut opposer, comme il le fait, la peinture et la musique, s'il n'est pas victime de tous les préjugés encore en cours sur l'image, alors que c'est par les images que la peinture parle. Non que toute peinture parle. Mais celle dont il est ici question est la seule qui ait pris à la lettre son statut d'image sans s'en accommoder sur un mode régressif (la remarque n'étant pas forcément péjorative), sans en faire un en-deçà du langage.

Leur divergence tenant à ce que l'une est fondée sur le retour (tardif, pour des raisons de maturation psycho-physiologique qui ne relèvent pas directement de la culture), dans un système donné comme une nature parce qu'énoncé dans des images, d'images précoces qui font retour en une cascade de métaphores, l'autre sur l'investissement, par un code donné comme tel dans son apprentissage (souvent précoce), de figures, rythmes kinesthésiques dont les implications inconscientes (évidentes : lire l'analyse de Serge Leclaire sur la jaculation obsessionnelle « poordjeli » de son patient Philippe) ne peuvent guère faire retour métaphorique faute d'un texte susceptible de les accueillir (si l'on excepte, dans une certaine mesure, l'opéra, par sa structure feuilletée), réduits alors à être parlés dans un bavardage pseudo-métaphorique (« les sanglots longs des violons ») dont on voit mal comment Lévi-Strauss peut le mettre à l'actif de la musique.

Si l'on considère combien plus la couleur, par le jeu de la connotation que l'image seule autorise pleinement, est à même de produire de sens que la musique, on est tenu de concéder à celle-ci (précisément à celle que le XVIIe et XVIIIe siècles ont pratiquée) et seulement, d'avoir été, et de pouvoir être toujours (pour des raisons plutôt physiologiques), un code plus fort que la couleur, pas plus riche ni plus subtil, mais mieux dessiné, plus nervuré, susceptible aussi évidemment de provoquer par son jeu pur une plus grande et de toute manière plus physique jubilation : mais alors, par cela même, plus assujetti à la temporalité qu'on ne veut bien le dire, suggérant et connotant, ou plutôt figurant toujours (c'est même surtout vrai pour les musiciens dits du code, ceux du XVIIe et du XVIIIe siècles), la marche, la danse, la pompe militaire et liturgique, avec ses cadences, ses figures, ses parcours, tout ce riche réseau sans la calligraphie duquel il ne dirait rien, par une sorte de court-circuit de ses messages qui le voue à être essentiellement un code de l'expressivité (surtout corporelle) plus qu'un « langage », bien qu'il soit structuré comme tel et que, paradoxalement, le code chromatique (et son trésor) n'ait pu se penser d'abord que par lui.

Plutôt que de les opposer stérilement, il vaudrait mieux marquer qu'ils manifestent, par leurs propriétés communes, et un certain isomorphisme, une semblable emprise du langage sur les « messages » du monde physique, telle que leur reprise par la culture ne pût s'effectuer autrement que par leur mise en place dans une grille, dont la linguistique peut constituer un modèle d'approche, mais qu'il ne faudrait pas privilégier, pouvant rendre compte cependant en partie de la distribution nécessaire, du fonctionnement et des effets de sens de leurs messages.

Le propre de ces deux codes non doublement articulés étant de ne pouvoir énoncer les paradigmes de leur système que dans des accords, propositions, où ces oppositions sont amenées à composer un texte (une partition) simultanément donné à lire dans les deux sens (« vertical », « horizontal »), l'accord n'étant pertinent qu'en référence à un système qui doit être présent à la lecture, le système exigeant d'être lu avec et dans le syntagme.

Ce que, s'agissant de la couleur, le cinéma seul permet, puisque dès l'ouverture du film (la première scène du « Tigre d'Eschnapur »), la totalité des grands accords possibles peut être donnée, pour que chacun puisse être ensuite re-présenté, investi d'une connotation différente, recombiné, et modulé.

Ce qui place le message chromatique, au cinéma, par rapport au texte musical, dans une position de lecture toute différente : car si la partition musicale autorise une production et une lecture simultanées du système et du syntagme, le cinéma ne peut guère, sauf à se picturaliser, exposer les rapports chromatiques que dans la diachronie.

Il serait imprudent d'en tirer argument contre la couleur, dans la mesure où, tandis que le champ de lecture du texte musical se donne toujours comme métonymie de l'espace d'un système qui lui préexiste et l'inclut, le résorbe (la partition nous ayant habitués à penser sur un même plan les « hauteurs » du son et ses paradigmes, alors que les valeurs colorées, l'équivalent de ces hauteurs, étaient jusqu'à présent seules inscrites dans un espace pensé comme pure étendue : la profondeur « naturelle » du tableau), celui, imaginaire, du texte chromatique se donne toujours comme une métaphorisation spatiale des rapports d'un système qui n'était pas jusqu'à maintenant a priori spatialement codé par la culture, qui commence à l'être et dont on s'aperçoit, grâce au cinéma, qu'il ne pouvait fonctionner comme un code qu'à condition de disposer d'une dimension spatiale imaginaire.

Ce qui fournit un argument supplémentaire en faveur de la couleur : alors que toute musique jusqu'à maintenant s'est limitée et épuisée à parler d'un et dans un espace qui lui était assigné par la culture, l'espace de son code (1), l'exercice de la lecture de la couleur, au cinéma, suscite des métaphores spatiales nouvelles qui parlent, commentent aussi bien la couleur elle-même que son contexte, dans le film.

D'où les riches possibilités découvertes par Lang d'une utilisation résolument figurative de la couleur, « Le Tigre d'Eschnapur » montrant comment la confrontation d'un code chromatique avec un jeu de figures qui, dans l'œuvre du cinéaste, lui préexistait (sur lequel il l'a en fait plaqué), a pu, d'un seul coup, bouleverser complètement l'idée qu'on se faisait des pouvoirs de la couleur au cinéma : d'un seul coup, vraiment, la couleur y parlait à nouveau.

Une composition musicale, ou picturale, ne peut donc prendre corps qu'à combiner les deux types de rapports (contrastes, oppositions) qui, s'agissant de la couleur comme de la musique, sont donnés dans le trésor du code, dont la constitution et le commentaire se sont accomplis au XIXe siècle, en se fondant, pour l'une, en fait, sur une certaine méconnaissance de ce code, recouvert par le sens, occulté par l'idéologie du discours qui, malgré Wagner, a éclipsé pour un temps la partition (l'aberration du lied romantique), pour l'autre, un peu plus tard, sur la reconnaissance, par les poètes (le grand amateur de peinture, à la fin du XIXe siècle, a été Mallarmé), de son pouvoir de produire des images tirant leur sens d'autre chose que des objets représentés. L'invention, peut-on dire, du code chromatique s'est faite à ce moment, pensée d'abord (par Delacroix, par Gauguin, et aujourd'hui encore) en isomorphisme étroit avec le code musical.

Les grands coloristes obsessionnels de la fin du XIXe siècle ne sont nullement allés à la recherche des rapports de leur système, mais du contexte qui leur parlerait. Ils partirent d'un système parlant, et qu'ils éprouvèrent cependant rapidement muet, parce que saturé par un sens thésaurisé, réifié (ce qu'exprime si fortement Van Gogh lorsqu'il dit que chercher à faire vrai lui est si cher qu'il préférerait être cordonnier à être musicien avec des couleurs), avec le pressentiment que ça reparlerait, et allèrent vers le réseau des paroles qui le connoteraient, qu'ils ont produit, raturé, recomposé sans que leur système initial en fût jamais fondamentalement bouleversé.

Le chromatisme de Gauguin est dans ses premières coupes de fruits, mais il faudra un approfondissement de son dessin, sa rencontre avec les tropiques, un raffinement de sa technique de modulation, une connaissance approfondie des propriétés physiques de la couleur, enfin, dans les dernières années, l'abandon euphorique à sa schizophrénie, pour qu'il suscite et s'épanouisse dans

ses dernières compositions.

Ce que le cinéma, démystifiant le travail du peintre, dénonce, puisqu'aussi bien pour « Le Héros sacrilège » que pour « Le Tigre d'Eschnapur », il est évident que le système chromatique fut entièrement élaboré avant le film (et guère par le cinéaste) qui est, en un sens, son commentaire (et vice versa), qui ne peut pas ne pas être lu comme tel, dans la mesure où, alors que dans un tableau, c'est à la couleur elle-même de produire l'illusion analogique, le travail de la couleur n'étant pas séparable de la production (qui est aussi reproduction) de l'image, au cinéma, l'image existant sans la couleur, celle-ci a le pouvoir, à condition qu'elle puisse être lue comme un système, de fonctionner comme un code autonome capable alors de parler tous les autres, sans être épuisé par le commentaire d'aucun.

La nouveauté étant à la fois ce pouvoir même, et la conscience que nous en prenons, telle qu'il est aujourd'hui concevable, ce que n'avait jamais osé ni d'ailleurs pu hasarder la peinture, que la couleur puisse commenter n'importe quel texte, et qu'hors de ce commentaire, un film ne puisse produire qu'un sens très pauvre, n'énoncer qu'un discours chétif (nuls ne sont plus minces que ceux du « Tigre » et du « Héros »), passant complètement à côté du texte qui se crée à lire les couleurs.

Ce qui introduit le paradoxe d'un chromatisme entièrement préconçu et systématisé dont l'artiste a bien pu ignorer les multiples sens qu'il produirait, n'ayant peut-être en tête, dans le cas de Mizoguchi comme de Lang, outre le système lui-même, que la signification chiffrée de sa couleur (son système de distribution par personnages et par scènes), forcément quelque idée de sa connotation, mais pas tout ce qui se dévoile à la lecture.

Mais comme ce qui s'y dévoile n'est pas étranger à l'univers des films de Mizoguchi, et, souvent, l'élucide (c'est encore plus vrai pour « Le Tigre »), il faut en retour se demander si la clé de la couleur ne lui était pas donnée avec ses formules, et si, dans leur connaissance, n'était pas caché tout le trésor (méconnu) de leurs sens.

« Le Héros sacrilège », « Le Tigre d'Eschnapur » se haussent (un peu comme « Tristan et Iseult » pour la musique) au rang des grands commentaires anonymes d'une couleur dont ils semblent bien clôturer, d'une manière provisoirement définitive, l'inventaire du trésor sémantique de son code, en même temps que, s'opposant à toute une mythologie picturale, ils rendent possible une nouvelle conception de la couleur : non plus le support d'un ineffable sens opaque, mais le socle, la grille de tout un texte dont elle ferait partie à la fois comme indicateur de paradigmes et agent syntagmatique, traçant des oppositions, suggérant des propositions, produisant des figures selon les propriétés de son code, et, en même temps, discours parlé, connoté par les lexies qu'elle ordonne, dans le cadre d'un texte où elle ne ferait plus figure de limite du sens, mais où elle en produirait. — J.-P. O.

(1) Pour en revenir (pour ne pas en finir) encore au conflit de la musique et de la peinture, on peut dire qu'en tendant vers la mélodie, la musique a cherché, en s'imposant le parcours bouclé qu'elle conserve encore souvent aujourd'hui, à échapper à l'espace métonymique où elle était enfermée. Mais si la mélodie lui a permis, à la lecture, d'évoquer un espace nouveau, elle ne lui a pas fait pour autant rencontrer la métaphore : car le message de la mélodie s'est aussitôt résorbé dans la sensualité du chromatisme qui la portait, tout se passant comme si la musique n'avait réussi, faute de pouvoir, comme la couleur grâce à l'image, se placer sur un véritable plan de connotation par rapport aux autres codes, à échapper à l'épellation tautologique du sien qu'en se réfugiant dans la paraphrase du message des autres : ce n'est pas par hasard si la mélodie, après que la musique se soit donné pour tâche, au XVIe et au XVIIe siècles, d'ordonner la fête, la danse, la liturgie, tout en découvrant et en explorant les possibilités structurales de son code, et en maintenant sa plus grande marge d'autonomie, culmine avec l'opéra, où la musique se résout presque toujours à se laisser traverser par le livret, pour finalement, avec Wagner (dans les rares grands textes musico-littéraires profanes), arrêter le sens, désormais cristallisé, de son chromatisme, fixer le trésor d'un code qui s'était mis, pendant quatre siècles, en quête de parole, et qui a donc fini par en découvrir une à laquelle la couleur n'a rien à envier, avec laquelle elle a d'ailleurs pu, par la médiation de Baudelaire, se penser en correspondance profonde, sous le signe de l'érotisme.

Et si la couleur aussi est aujourd'hui prisonnière d'un sens thésaurisé qui, malgré la peinture moderne, s'est cristallisé, partant de Venise, chez Delacroix, il faut souligner encore que c'est maintenant seulement, et au cinéma, que son commentaire s'achève provisoirement, et que, de toute manière, il boucle moins son sens qu'il ne révèle pleinement la couleur à sa nature de code, oblige désormais à la penser comme tel, en même temps que l'image se délivre (d'abord grâce à la psychanalyse, puis au cinéma) des préjugés analogiques.

II. Les couleurs du “Héros”
(“Le Héros sacrilège”)

En nous référant donc d'abord à un modèle linguistico-musical très schématique, disons que les rapports colorés s'ordonnent selon deux axes (contrastes, consonances / oppositions, dissonances), les rapports de chacun pouvant se concevoir comme de continuité (petits intervalles) et de discontinuité (grands intervalles), fournissant le modèle d'un quadruple registre non pas pur de toute implication sémantique, puisque déjà par sa dénomination même fortement connoté. (Voir schéma page suivante.)

Quatre gammes repérables aussitôt dans le film dont la plupart des séquences s'organisent autour de l'accord majeur du bleu et de l'orangé, soumis à des perversions progressives.

Enumérons donc, l'emploi d'une palette très occidentalisée facilitant l'analyse :

— un bleu, un jaune et un rouge « purs » ;

— un accord tonique bleu-orangé (pensé d'abord comme un simple contraste, puis comme un vrai paradigme) ;

— un accord franchement dissonant violet-orangé ;

— un chromatisme des couleurs chaudes qui s'organisent autour de l'orangé;

— un chromatisme des couleurs froides (violet, bleu, vert). Ce double chromatisme étant, pour aller aussitôt au delà du modèle linéaire du système, « naturellement » spatialisé. L'un comme cer-

	Grands intervalles	Petits intervalles
contrastes	consonances (fondamentales)	chromatisme
oppositions	dissonances (complémentaires)	stridences

né par les deux fondamentales qui le limitent (rouge-jaune), l'autre rayonnant autour d'une fondamentale (bleu), le second, paradoxalement plus diffusant, plus enveloppant, le premier plus rétracté. Cela pour indiquer que la physique de la couleur contredit parfois sa connotation, et pour introduire à la scène finale dont le fantastique tient à ce que le groupe orangé n'apparaisse pas entouré de la nappe verte de l'herbe ;

— des stridences : mauve-citron, rose-vert tendre, etc. ;

— le blanc : il joue un rôle décisif, introduisant un nouveau rapport d'opposition. La blancheur, dans « Le Héros », apparait très vite scindée en deux propositions exclusives : une blancheur lumineuse, brillante, point-limite de fusion des couleurs, et une blancheur mate, l'opposition (qui, en peinture, tient à la fois à l'assujettissement de la couleur à la représentation analogique et à sa substantialité même) lumière-matière se muant, comme on le verra, en un paradigme plus étrange : lumière-antilumière (seconde évocation de la Dame de Gion ; scène finale), selon que l'objet apparait éclairé naturellement ou de l'intérieur, comme par la phosphorescence de la couleur elle-même (c'est l'antilumière qui, en peinture, commence avec Venise).

Distribution :

— blanc-lumière : les lampes, les éclairages presque violents de la seconde évocation de la Dame de Gion ;

— blanc-matière : la couche de la Dame (seconde évocation), les robes des moines, le cercueil du samouraï, les visages fardés des seigneurs et de la mère, à la fin.

Les réconciliant, l'écheveau de soie vierge offert par Kyomori à la jeune fille ;

— rouge, bleu, jaune vif : trois couleurs non modulées à valeur essentiellement symbolique : 1) le costume de l'empereur régnant, mais aussi, en certains points de leur spectre, les robes de la mère ; 2) les costumes virils ordinaires ; 3) la robe de certains moines ;

— orangé, mordoré : le costume de l'empereur défunt, le costume d'apparat de Kyomori, le feu, le groupe final ;

— bleu-orangé : la fête du retour du Samouraï, parfois les robes de la mère, le costume de deuil de Kyomori ;

— les stridences : la cour impériale, les étoffes mises à sécher par la jeune fille, la scène entre Kyomori et la prostituée, la seconde évocation de la Dame, le groupe final.

Enumération incomplète qui ne vise qu'à rendre compte, dans le désordre parfaitement déroutant où les couleurs apparaissent, des ruses et des détours chromatiques du « Héros ». Pour retrouver le système qui s'en dissimule, il faut rétablir la couleur dans son rapport de connotation le plus apparent, mais épars dans le récit, reconstituer les spectres des différents personnages, de leurs costumes et des scènes où ils figurent : ceux de la mère, de Kyomori, de la fiancée, et celui des différentes figures du père ; c'est-à-dire, finalement, les spectres de la féminité et de la virilité.

La scène primitive

La scène entre Kyomori et la prostituée. La seconde évocation de la Dame de Gion.

Si la première évocation nocturne de la mère mérite d'être appelée scène primitive, c'est que, dans cette sorte de psychanalyse à rebours qu'est le « Héros », cette scène se trouve raturée, maquillée d'épisode en épisode jusqu'à devenir méconnaissable dans sa métaphore dernière.

Dans cette scène initiale, admirablement situé dans un double cercle de nuit actuelle et passée qui l'entoure sans le cerner brutalement (un subtil passage étant réalisé dans la scène préliminaire, dans la boutique du marchand), le riche chromatisme orangé de l'intérieur de la Dame, de sa robe et du costume de l'Empereur trouve son espace idéal, sa plus chaude expression, son plus juste rayonnement.

Accord brusquement perverti dans la scène entre Kyomori et la prostituée (qu'on prend un instant pour la mère), plus lumineuse, mais laissant pointer des stridences qui à la fois s'exaspèrent et se résorbent dans la pleine lumière de la seconde scène d'évocation, les trois scènes procédant chromatiquement les unes des autres (la première la plus chaude, la plus sensuelle, la plus chromatique, la seconde plus lumineuse et dissonante, la troisième éblouissante et stridente) pour énoncer, dans leur succession, deux paradigmes de la couleur (chromatisme/stridence, la seconde procédant toujours du premier : Titien et Tintoret ; matière/lumière), et composer la formule : chromatisme/stridence : matière/lumière (le chromatisme étant à la stridence ce que la matière est à la lumière), qui nous rappelle que la lumière ne se pense jamais que comme une atomisation de la matière (impliquant le recours à de plus grands intervalles), le divisionnisme de Seurat, comme Breton l'avait compris, ayant été une véritable poétique de la lumière.

D'où la justesse du passage de la première évocation de la Dame, où on ne remarque pas les sources de lumière, à la pleine lumière de la troisième scène (où l'objet principal est la lampe), fantastisée par l'antilumière du corps de la femme (admirable de plénitude charnelle) qui, passant avec ses voiles devant la lampe, semble rayonner d'elle-même, tandis que la matité de sa couleur achève de pervertir cette blancheur.

Les paradigmes (lumière/matière, lumière/antilumière) ici énoncés se retrouveront, exaspérés, dans la scène finale.

Les couleurs de la mère actuelle sont à l'opposé de celles de la scène primitive : tendrement chromatiques, parfois légèrement stridentes, elles évoqueraient plutôt celles de la deuxième évocation si le plein jour ne masquait leur rapport, qui apparaîtra dans la dernière scène.

Les couleurs de Kyomori

Enumérons : un costume guerrier à dominante orangée, un vêtement de travail d'un bleu passé, un costume ordinaire d'un bleu plus vif, un costume d'apparat orangé-flamboyant, un vêtement bleu-mauve.

La connotation du port de ces vêtements s'établissant schématiquement ainsi :

— port du costume guerrier avant l'assomption de sa virilité, avant la reconnaissance d'aucune image du père ;

— port d'un costume civil évoquant celui du Samouraï avant l'assomption de l'image idéale du père (le Samouraï) ;

— premier affrontement avec la mère : opposition des haillons et du kimono somptueux dans une scène de jalousie où le désir incestueux est exaspéré en même temps qu'est déniée l'image de la mère parée, de la mère prostituée ;

— second affrontement triomphal connoté par l'opposition du costume bleu-vif du fils (composant avec la chair une harmonie bleu-orangé) et de celui, d'un chromatisme assez terne, de la mère ;

— port du costume d'apparat (tissé par la fiancée) : assomption de l'image lumineuse du géniteur (l'empereur défunt) en même temps que, probablement, par une évidente féminisation, celle, voilée, de la mère parée ;

— le deuil : assomption de l'image idéale du père, avant la dernière rencontre avec la mère.

Les couleurs de la fiancée

— Son costume rustique est d'abord le pendant de celui de Kyomori, à l'extrême opposé des kimonos de la mère

(la jeune fille a d'ailleurs perdu sa mère) ;
— mais, dans la scène où elle teint des étoffes, la couleur des tissus (jaune, orangé, mauve), éparpillée en taches, rappelle celle de la seconde évocation de la Dame de Gion et annonce directement celles de la dernière scène ;
— lorsqu'elle apparaît, dans la scène du mariage, vêtue d'un somptueux kimono blanc et rose, on croit voir surgir la mère. L'image de la mère représentée, elle disparaît. On ne la reverra plus.
Dans la scène de l'offrande de la soie vierge dont la blancheur brillante rappelle celle de la seconde évocation de la Dame, le héros semble offrir à la jeune fille l'attribut même de la mère, la soie, mais purifiée de l'érotisme et du fantastique de cette scène. Cette merveilleuse blancheur lumineuse, brillante, étant aussi l'antithèse de celle, mate, du masque final de la mère.

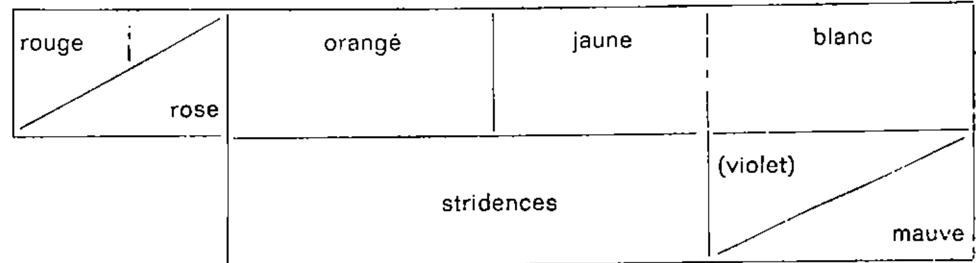
Les couleurs du père

Ses images : le Samouraï (bleu-mauve pâle), l'Empereur défunt (orangé-mordoré), le moine débauché (blanc).
En prolongement, l'Empereur régnant et le moine-empereur (rouge).
L'assomption des images contradictoires du père est connotée par une série de transitions, compromis, modulations et ruptures chromatiques : surestimation de l'image du géniteur (le costume d'apparat de Kyomori représentant celui de l'Empereur défunt, mais porté à un plus haut point d'incandescence), alternant avec sa sous-estimation, la pâleur du costume de deuil de Kyomori représentant l'altération, par une blancheur qui évoque celle des moines, du bleu plus vif de son costume ordinaire.
Le spectre de la virilité apparaît frappé de contradictions qui, comme celles des couleurs de la femme, épèlent les grandes lignes du système chromatique : chromatisme des couleurs chaudes, des couleurs froides ; consonance et dissonance, etc.

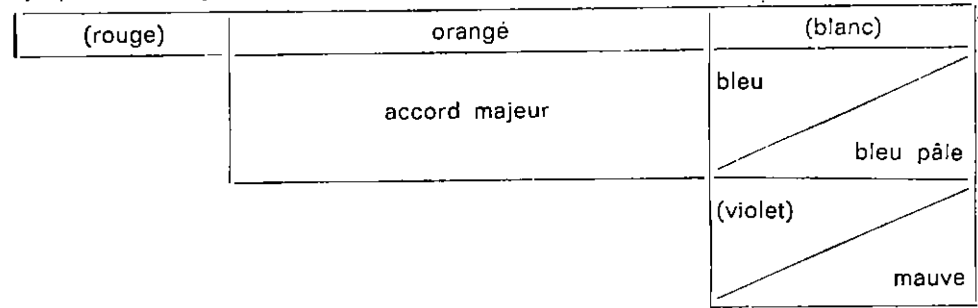
Tableau des spectres

1) spectre du père (couleurs de la virilité)
rouge
orangé
jaune
blanc
accord majeur
dissonance
bleu
bleu pâle
violet
mauve

2) spectre de la mère



3) spectre de Kyomori



Ces tableaux, composés d'une ligne horizontale (couleurs chaudes) et d'une verticale (couleurs froides), à l'angle desquelles s'inscrit la couleur blanche qui les module (rose, mauve...) et qui se croisent pour constituer les accords à grands intervalles du système et les stridences, n'ont pas d'autre but que de marquer d'abord l'extrême similitude des trois spectres, et l'absolue disparate du spectre de la virilité (comprenant toutes les couleurs), comme celui de la féminité, l'un et l'autre énonçant en partie le trésor sémantique traditionnel (occidental) du code (modulations « féminines », grands accords « virils », chromatismes et stridentes affectés à des scènes érotiques de plus en plus satanisées), mais en brouillant les pistes et en interdisant complètement l'arrêt de la lecture sur un signifié de connotation quelconque, puisque tous les spectres se recouvrent, compliqués encore par le recours à une blancheur complètement ambivalente (on songe à « Tabou ») que ses paradigmes achèvent de déchirer.
Le seul spectre cohérent dans sa déchirure étant celui de Kyomori, dont le développement constitue, à lui seul, l'une des propositions du film : partagé entre un chromatisme orangé et un chromatisme funèbre, entre lesquels l'accord majeur qui les conjugue (les exalte) n'est qu'un instant tenu.
On voit ainsi comment à ce seul niveau de lecture que représente la connotation sexuelle de la couleur, sa distribution spectrale suggère, à la lecture, un feuilleté sans lequel la couleur, à ce niveau, ne délivrerait qu'un message symbolique. Sans cette épaisseur et cette ambiguïté, les couleurs seraient entièrement traversées par la signification, réduites à un blason chromatique, l'analogie précipitant l'ancrage du sens. Ce que le cinéma lui interdit, en modifiant comme ici sans cesse la distribution des couleurs, en compromettant ainsi constamment la connotation par des décalages, retournements qui maintiennent la couleur dans un perpétuel suspens sémantique qui serait cependant assez vain si, loin de constituer le message dernier de la couleur, les spectres superposés ne composaient à leur tour le plan de dénotation d'une suite de propositions dont on s'aperçoit que les incohérences qu'ils recèlent, les « erreurs » de distribution qui, dans certaines scènes, inquiètent le spectateur, certaines couleurs qui surgissent ici et là contre toute attente (pourquoi des moines en jaune alors que le jaune n'entre dans aucune combinaison à l'intérieur du spectre de la virilité où il semble s'insérer arbitrairement comme rapporté du spectre féminin ? On remarque ici avec quelle roublardise Mizoguchi tire parti de la couleur locale la plus authentique) ne sont que les traces démasquées.
Car, en définitive, le film exige que soient convoqués et constitués au moins cinq plans de lecture chromatique :
— le double plan pré-filmique du système (le trésor du code) et des paradigmes naturels de la couleur ;
— la connotation (les spectres).
C'est-à-dire les trois plans du système total du film dont les paradigmes de chacun s'excluent mutuellement ou, dans le cas de la connotation, tentent impossiblement de le faire puisque les spectres se recouvrent continuellement ;
— un plan non systématique de lec-

ture constitué par la totalité des scènes dans lesquelles ces systèmes s'insèrent et sont naturellement parlés. Ce qui implique la présence dans chaque scène d'un résidu chromatique dont on s'aperçoit qu'il est repris ensuite par un système ou par la suite des propositions qui les connotent tous ensemble : c'est très précisément le sort de la couleur verte (la nature) à qui est imparti, contre toute attente, le rôle de précipiter l'opposition chromatique des deux groupes, dans la dernière scène ; — une suite donc de propositions progressivement décrochées de la connotation et qui parle à nouveau, de manière différente, le système chromatique, et commente cette connotation elle-même, en les inscrivant dans une figure obsessionnelle qui, de déplacements en métaphore, mène de la scène primitive à la dernière.

La dernière scène

Kyomori en deuil, accompagné de ses partisans, découvre un groupe de courtisans faisant cercle, dans une vallée, autour de danseuses. On lui montre dans le groupe sa mère, parée et fardée comme une courtisane, qu'il ne reconnaît pas.
Résumé, le chromatisme de cette scène (la seule articulée en champ-contrechamp) donne ce tableau :

I Groupe de la mère	II Groupe de Kyomori
pas d'ombre	couleurs de l'ombre
antilumière	pas de lumière
chromatisme orangé	chromatisme des couleurs froides
accord strident avec l'entourage	accord chromatique avec l'entourage

Le fantastique du groupe de la mère tient à ce que le spectateur ne remarquant pas son ombre, il apparaît, malgré le plein soleil, comme éclairé de lui-même par le rayonnement de sa couleur orangée qui, de plus, le met en accord de stridence avec la prairie verte, qui l'en détache, alors que le groupe de Kyomori semble presque s'y résorber.
(Avec de riches impressions tactiles : brillance presque luisante, aussi antinaturelle que celle de certaines matières synthétiques des kimonos du premier groupe, opposée au feutré des costumes du second, qui évoque les moines marchant dans la forêt et réunis au temple, à l'aube).
L'articulation de la séquence aidant à la lecture de la scène, s'énoncent ainsi, dans chaque champ et entre les deux :
— les paradigmes naturels de la couleur (matière-lumière-antilumière) qui ne sont plus seulement, comme dans la seconde évocation de la Dame de Gion, énoncés par le blanc, mais aussi par l'orangé ;
— l'opposition d'un chromatisme (vert, bleu, mauve) et d'une stridence (orangé - vert) qui masque d'abord complètement l'accord majeur bleu-orangé que Mizoguchi remet en mémoire en détachant du groupe des courtisans des serviteurs orangés qui invitent Kyomori et sa suite à s'éloigner ;
— c'est-à-dire un double rapport contrarié de l'orangé et du vert (groupe 1) et de l'orangé et du bleu (groupes 1 et 2), la complémentarité spatiale des premiers apparaissant déniée par leur stridence et par le fantastique de cette antiluminosité qui décroche complètement le groupe de son fond, et l'accord des seconds ressenti à la fois comme nécessaire et impossible dans un contexte dont l'érotisme est exaspéré par le mouvement de la scène, par cette approche hâtée, déniée puis interdite, la première opposition apparaissant alors comme la métaphore spatiale de l'autre, l'accord du groupe orangé et de la prairie qui l'entoure étant impossible comme est refusé par et interdit à Kyomori l'accès au cercle qu'il se contente d'embrasser du regard.
Cercle réalisé et dénié qui est la figure-mère du film, auquel Mizoguchi a assujetti l'écriture bouclée des mouvements de sa caméra (la harangue des moines, la marche dans la forêt), et tout le mouvement de progression-régression de l'enquête de Kyomori, sa rencontre avec une jeune fille qui devient, après la prostituée, une nouvelle figure de la mère, ce va-et-vient entre les différentes images du père, et enfin, explicitement, les lentes évolutions de ces danseuses, hors du temps.
On a vu précédemment comment la première évocation de la Dame de Gion, la scène avec la prostituée et la seconde évocation procédaient chromatiquement les unes des autres, fantastisant progressivement l'image nocturne du foyer.
Le génie de Mizoguchi a été de réaliser, au fil du film, le pendant diurne de cette image, annoncée chromatiquement et figurativement par plusieurs scènes :
— celle du séchage des étoffes, qui fait fonction de relais chromatique entre la seconde évocation et la dernière scène (il faudrait citer aussi celle du mariage du frère de la fiancée) :
— de la manière la plus surprenante, celle de la harangue des moines où, de même que dans la scène des étoffes les stridences de la mère étaient éparses dans le jardin, apparaît un fantastique de la couleur orange (le feu) dû à son non-rayonnement (et aussi à son éparpillement qui fait éclater l'image du foyer), à l'effet étrange de non-luminosité de ce feu détaché sur le fond de blancheur laiteuse, feutrée par le petit jour, de la foule des moines, qui annonce l'antiluminosité de l'orange dans la dernière scène.
Entre ces deux scènes l'orange passe d'un rapport de stridence encore très voilé avec le vert à une sorte de déplacement aberrant, cerné par une blancheur qui rompt sa luminosité ;
— dans la scène de la profanation des palanquins où l'orangé est reporté du feu à l'étoffe, apparaissent, en plein jour cette fois, les taches jaune-orangé étranges, déplacées, des robes de quelques moines, perdus dans la blancheur de cette foule.
Dans la dernière scène enfin s'achève l'aventure de l'orangé qui prend le relais de la blancheur antilumineuse de la seconde scène d'évocation de la Dame, et d'une couleur blanche qui passe de sa pure exaltation lumineuse dans cette scène à son déni absolu dans la dernière, de la soie brillante à l'étoffe mate des robes des moines, pour être finalement reportée sur les visages des courtisans et de la mère, couverts d'un fond épais qui leur compose une sorte de masque mortuaire, asexué et terrifiant.
Mais surtout celle de l'image du cercle, du foyer, qui n'était exaltée que par le rapport de complémentaires, de couleurs opposées (bleu-orangé) dont on voit comment, aussi bien dans « Le Héros sacrilège » que dans « Le Tigre d'Eschnapur » (bleu-orangé, rouge-vert), elles connotent la sexualité dans des conditions semblables, inscrites dans une même figure soumise à de semblables distorsions (plus précisément spatialisées dans le « Tigre »).
Ce rapport étant doublement inscrit dans l'évolution du spectre de Kyomori passant de l'exaltation exclusive de l'orangé à son abandon final et dans celle de l'image de la scène primitive qui finissent par signifier ensemble, réciproquement, son déni, tout l'orangé étant reporté sur le groupe de la mère, tout le bleu sur celui du fils, au terme d'un itinéraire spectral qui n'avait mené l'une au plein épanouissement de sa lumière nocturne que pour l'exposer au fantastique de cette antilumière diurne, et l'autre de la surestimation d'une luminosité solaire (qu'il tenait de l'Empereur par sa mère : d'où l'ambiguïté de la scène de la profanation des palanquins) à son abandon, peut-on dire, pour une ombre paternelle qui ne lui masque finalement pas la nostalgie-répulsion de ses origines. Au cinéma, pour la première fois, Œdipe en couleurs, éclairé par toutes ces lumières « physiques et mentales » qu'avait rêvées André Breton, pour la peinture. — Jean-Pierre OUDART.

Marguerite Duras

la destruction la parole

BOBINE I - A

Jacques Rivette ... donner justement, non seulement confiance (c'est un peu idiot), mais envie d'être complètement responsable.

Marguerite Duras Oui, mais en même temps, j'étais terrorisée à l'idée de l'être. C'est une fois sur le terrain que ça s'est présenté très simplement. Mais avant j'avais très peur. Je pense que c'est une peur assez infantile, — de l'argent que ça coûte. Une fois que j'ai eu détruit ce préjugé, j'étais plus à l'aise.

Rivette C'est une peur que vous n'aviez pas eue quand vous avez monté des pièces, par rapport aux comédiens...

Duras Je n'ai monté qu'une pièce, ça n'a pas marché : « Le Shaga », et « Yes, peut-être ». Et celles qui ont marché, enfin, ce n'est pas moi qui les ai montées.

Rivette Mais vous vous en étiez quand même beaucoup occupée, je crois.

Duras Avec Régy, oui, on travaille très ensemble — très près.

Rivette C'est toujours difficile de poser les premières questions dans les entretiens, mais il y a un point sur lequel on pourrait peut-être essayer de partir, c'est le fait qu'il semble que, de plus en plus, vous avez envie de donner des formes successives à chacune des — non pas des histoires, que vous écrivez, que ce soit « Le Square », qui a eu plusieurs versions, ou « La Musica », qui a eu aussi plusieurs formes, ou encore « L'Amante anglaise ». Cela correspond à...

Duras Au désir que j'ai toujours de casser ce qui a précédé. « Détruire », le livre « Détruire », est un livre cassé du point de vue romanesque. Je crois qu'il n'y a plus de phrases. Et, par ailleurs, il y a des indications scéniques qui rappellent les scripts : « soleil », « septième jour », « chaleur », etc., « lumière intense », « crépuscule », vous voyez ? — et ça, ce sont des indications de scénario, d'habitude... C'est-à-dire que je voudrais qu'il y ait la matière à lire le plus décanté possible du style ; je ne peux plus du tout lire de romans. A cause des phrases.

Rivette C'est un peu le cas de tout le monde en ce moment...

Duras Vous l'avez lu comme un roman, « Détruire » ?

Rivette Je ne l'avais pas lu quand il est sorti, puis j'ai appris que vous faisiez le film, et du coup je n'ai pas voulu le lire avant d'avoir vu le film : parce que, quand on lit un livre, et qu'après on voit le film... j'avais peur de me faire mon propre cinéma dans ma tête, et je préférais voir le vôtre d'abord. Et j'ai lu le livre depuis : mais alors évidemment, presque comme si je lisais le scénario... Mais quand vous écriviez ces indications, il y avait l'idée de film à l'horizon ? Ou c'était simplement parce que vous ne pouviez pas écrire autrement que sous cette forme ?

Duras Il n'y avait pas d'idée de film, mais il y avait l'idée d'un livre, comment dire ça — d'un livre qui pouvait être à la fois soit lu, soit joué, soit filmé, et j'ajoute toujours : soit jeté.

Rivette En tout cas, il y avait l'horizon du théâtre, puisque les deux dernières pages du livre...

Duras Oui, oui, Claude Régy devait le monter, et puis j'ai fait le film avant, je n'ai pas pu m'en empêcher... — Je crois qu'il faut faire des choses de plus en plus économiques, de plus en plus rapides à lire, c'est-à-dire faire de plus en plus large la part du lecteur. Il y a dix façons de lire « Détruire », c'est ce que je voulais. Et de le voir aussi, peut-être. Mais vous savez, c'est un livre que je connais très peu. Je connais mieux le film que le livre, je l'ai écrit très vite. Il y avait un scénario qui était bon, qui s'appelait « La Chaise longue » — qu'on a essayé de monter, qui relevait encore quand même d'une certaine psychologie, même profonde, cela reste de la psychologie ; et Stein n'était pas là...

Rivette Le scénario était avant l'écriture du livre ?

Duras « La Chaise longue »... Oui. Il n'y avait que trois personnages. Quand même une histoire qu'on reconnaissait — classique. Quand j'ai trouvé Stein ce scénario a été frappé de nullité, d'un seul coup, dans la journée.

Jean Narboni Ce qui me paraît intéressant entre le livre et le film, c'est le fait que, même si les indications sont très brèves dans le livre en ce qui concerne la mise en place, il y a un certain nombre d'actes et de gestes qui existent dans le livre et qui ne sont plus dans le film : finalement, c'est une sorte de mécanisme inverse de celui qui consiste, dans le cas d'un mauvais cinéaste, à prendre un livre, à garder les événements, les faits, les actes physiques, et à enlever tout ce qui est censé appartenir à l'écriture propre. Et ici, on a l'impression que vous avez enlevé tout ce qui semblerait au contraire relever du « cinéma » directement, et que vous avez gardé ce qui, apparemment, fait partie de la littérature.

Marguerite Duras, Michel Lonsdale et Nicole Hiss pendant le tournage de « Détruire dit-elle ».

Duras C'est juste, j'en ai eu le sentiment. Vous pensez à un certain geste ?

Narboni A plusieurs gestes : au moment, par exemple, où Stein caresse les jambes d'Alissa. Dans le film, il ne reste de ce passage, que la conversation.

Duras C'est-à-dire que, à partir de Michael Lonsdale, qui est gigantesque, pendant les répétitions, je me suis aperçue que c'était impossible. Il était trop important, si vous voulez, assis aux pieds d'Alissa. Près de ses jambes. Il a fallu que je l'écarte des deux autres, pour que les deux autres ne soient pas écrasés. C'est vraiment pratiquement que je suis arrivée à supprimer ce geste-là. J'ai travaillé ce geste — enfin cette possibilité de garder le geste — pendant très longtemps. Je n'ai pas pu. Je le regrette.

Rivette Mais ce sont des répétitions qui se passaient avant...

Duras Chez moi. Un mois et demi.

Rivette Vous aviez complètement répété avant le tournage ?

Duras Oui.

Rivette Mais est-ce que ce n'était pas



NICOLE HISS, MARGUERITE DURAS ET MICHEL LONSDALE PENDANT LE TOURNAGE DE « DETRUIRE DIT-ELLE ».



aussi le fait que Stein, à ce moment-là, était trop sur le même plan que les autres personnages ? Non, c'était uniquement le geste même qui était impossible ?

Duras Oui. Ah, c'est difficile à dire pourquoi était-il impossible. Il n'était pas possible : à voir il n'était pas possible. — Ou bien alors il aurait fallu qu'il ne parle pas. Ou il y avait le geste, ou bien la parole, il fallait choisir. Moi, je crois que c'est à cause du poids de Michael. Comment le trouvez-vous dans le film ?

Rivette Il est magnifique. C'est toujours un très grand acteur, mais là en plus, c'est vraiment très bien de le voir enfin dans un emploi...

Duras C'est la première fois. C'est la première fois qu'il est utilisé comme ça.

Rivette Mais, dans « L'Amante anglaise », vous l'aviez déjà utilisé de façon...

Duras Oui. C'était l'interrogateur. Et, si vous voulez, avant que Michael joue l'interrogateur, je ne savais pas du tout ce que j'avais écrit. Vous ne l'avez pas vu ? C'est un personnage qui existait, alors que lorsque je l'ai écrit, c'était moi, enfin, c'était une voix lointaine... Et quand Michael le joue, c'est très évidemment quelqu'un — quelqu'un de difficile à situer ; mais ce n'est pas le pronom impersonnel « on », en tout cas, que moi je croyais que c'était... Cela fait deux choses de moi qu'il joue, à la suite.

Rivette Et les autres comédiens, vous avez pensé à eux très rapidement ou non ? C'est un des points sur lesquels le film s'impose vraiment beaucoup : c'est sur le choix des cinq comédiens, sur la façon dont ils s'accordent les uns aux autres. Et personnellement, j'ai été sidéré par l'utilisation de Gélin...

Duras Gélin, j'y ai pensé presque tout de suite. Le plus difficile à trouver, ça a été Max Thor : Garcin. Et Alissa. Comment vous trouvez Alissa ?

Rivette Ah, très bien : je ne me suis vraiment posé aucune question sur elle...

Narboni Même si, au départ, « Détruire dit-elle » se présentait comme une espèce de virtualité, qui pouvait aussi bien être jetée, ou filmée, ou jouée, ou lue, et réalisée par l'usage qu'on en faisait, d'une certaine façon...

Duras Oui : fait par le lecteur, ou par le spectateur... Je ne peux plus travailler que dans cette perspective.

Narboni Donc, à ce moment, la question qui se pose est que, dans « Détruire dit-elle », la structure est faite de regards étagés. Un des grands axes, c'est, par exemple : quelqu'un regarde le tennis, est regardé par quelqu'un d'autre, qui est observé par un troisième, et le narrateur, ou ce qui joue le rôle de fonction narrative, assume un peu ces récits — et ces regards...

Duras Vous voyez un narrateur...

Narboni Non, non. Il n'y a pas de narrateur, en fait...
Duras C'est la caméra...
Narboni Il y a une sorte de glissement perpétuel qui fait qu'il y a un dépassement du narrateur — ou d'une absence du narrateur. Mais ce que je voulais dire, c'est qu'au cinéma, justement, arrive un dernier regard, obligatoire, qui est celui de la caméra, qui surplombe tous ces gens s'observant les uns les autres. Alors, j'aimerais savoir comment pour vous s'est posée (particulièrement pour la structure de « Détruire dit-elle ») cette obligation d'avoir un dernier regard surplombant le reste — qui serait celui de la caméra.
Duras Qui existe, d'après vous ?
Narboni Qui existe comme regard ?
Duras Oui : dans « Détruire », dans le film.
Narboni Non, parce que le mot regard n'est pas un mot juste, mais disons une détermination dernière, en dernière instance.
Duras Comme si on voulait ficeler le paquet ?
Narboni Non, non, pas du tout qui ficelle le paquet. Pas un « regard », quelque chose de statique, mais une fonction regardante, d'une certaine façon.
Duras Oui. Mais la fonction regardante, on peut aussi l'appeler l'identification avec le personnage. Vous êtes d'accord là-dessus ? Cette loi sacrée que Sartre a posée, dans un article où il répondait à Mauriac, je crois, il y a une vingtaine d'années, et où il disait qu'on ne pouvait s'identifier qu'avec un seul personnage. Qu'il fallait donc, pour atteindre les autres personnages, en passer par le personnage avec lequel on s'identifiait : s'il y a A, B, C — A étant le spectateur, l'identification jouant sur A —, il fallait en passer par A pour toucher B et C.
Rivette Oui : il accusait Mauriac de se prendre pour Dieu le Père et de surplomber tous les personnages.
Duras C'est cela : mais c'est une loi qui règne depuis des siècles, sur le spectacle. Et dans le roman. J'ai essayé de la briser ; je ne sais pas si j'y suis parvenue. Il n'y a pas de primauté d'un personnage sur l'autre, dans « Détruire »... Il y a un glissement d'un personnage à l'autre, et pourquoi ? je crois que c'est parce qu'ils sont les mêmes. Ces trois personnages, je crois, sont complètement interchangeables. Donc, j'ai fait de telle sorte que la caméra ne soit jamais concluante quant à l'attitude de l'un d'eux ou le propos de l'autre, voyez-vous ? Ce que dit l'un, l'autre pourrait le dire. Ce que dit l'autre, la troisième personne, Alissa, pourrait également le dire. Il y a un léger décalage des hommes par rapport à Alissa, il est vrai. Puisque **elle** ne parle pas. Des hommes. Tandis que les hommes parlent d'Alissa. Elle ne juge jamais. Elle ne passe jamais à la réflexion générale. — Alors, attendez, je suis perdue...


« Détruire dit-elle » : Henri Garcin, Michel Lonsdale.

Narboni Finalement, vous nous avez parfaitement répondu. C'est-à-dire que : devant le risque que présente la caméra d'être le Dieu mauriacien, en quelque façon...
Duras Qui est un préjugé du XIXe siècle, qui règne encore dans le cinéma...
Narboni Exactement : donc, vous avez refusé cette espèce de clôture que donne toujours l'emprisonnement d'un espace ou d'un personnage par la caméra, en faisant qu'elle assume de multiples rôles, de la même façon que les personnages sont interchangeables.
Duras Oui, c'est ça. Enfin, c'est ça que j'ai voulu.
Rivette Cela frappe dès les premiers plans : des plans que j'ai vus comme commençant comme le regard, justement, d'un personnage, et qui, finalement, dans le mouvement même du plan, deviennent regard sur ce personnage même que l'on croyait, au début du plan, lui-même en train de regarder.
Duras D'ailleurs, dans mon script, il y a beaucoup d'indications qui rejoignent ce que vous dites : « un tel est vu regardant un autre ».
Rivette Ce qui était déjà, d'ailleurs, dans le livre, mais marqué évidemment par d'autres moyens — les moyens du livre.
Duras Mais c'est la relation entre les gens qui ne va pas, peut-être, dans « Détruire »...
Rivette C'est de toute façon un film où l'on est obligé de faire très attention — mise à part toute déformation professionnelle — à la façon dont la caméra se comporte vis-à-vis des personnages. Et justement, sur ce plan-là, il est fondamentalement différent de « La Musica », où la caméra avait un rôle beaucoup plus traditionnel par rapport aux personnages.
Duras Du point de vue de la caméra... Je ne sais pas très bien ce que j'ai fait, vous m'apprenez des choses... Quand je l'ai projeté, il me semblait que c'était cela qu'il fallait faire, mais — sans raisonnement préalable, presque.
Narboni Ce qu'on y trouve (et qu'on trouve aussi dans un certain nombre de films « modernes », à commencer par « Chronique d'un amour »), c'est la variation effective de rôles de la caméra, qui ne se contente plus d'avoir un rôle unique, comme dans un certain type de tradition classique, où elle surplombe l'événement, et où elle a un point de vue « objectif » — encore entre guillemets —, mais où cette caméra a une espèce de souplesse, dans sa fonction, qui fait qu'on ne sait jamais si elle assume le regard d'un personnage : au moment où on le croyait, en fait, elle reprend le point de vue « objectif », et au moment où on croit qu'elle surplombe l'événement, elle est assumée par un personnage, et cela change ainsi à l'intérieur du plan ou de la séquence. C'est, je crois, un des grands apports du cinéma moderne : une caméra qui n'ait pas un rôle unique et fixe pendant tout le film, ou pendant toute une séquence, mais qui change sans arrêt.
Duras Mais quel équivalent serait dans l'écriture, à ce que vous venez de dire ? Le rôle de l'auteur dans son livre, par exemple... — Non : **le rôle que l'auteur voudrait que le lecteur ait.**
Narboni Cela se situe entre, non pas le narrateur, mais le locuteur, et le lecteur : je ne sais pas très bien, mais peut-être dans un jeu des deux, au niveau de l'écriture, dans un jeu de la lecture et de la fonction du locuteur ; mais je n'emploie pas le mot de « narrateur », que je trouve trop fixe. C'est pourquoi justement je vous posais la question, parce que ça me paraît répondre à des préoccupations du même type, finalement : aujourd'hui, quel rôle assume la caméra ? de même qu'un jour, des gens se sont posé la question : quel rôle assume le narrateur ? Qui parle en fait dans un livre ? Et qui voit dans un film ?... Et je vous posais cette question, pour

savoir, pour vous, quelle équivalence, ou quelle différence fondamentale, ou quelle recherche du même type vous aviez effectuée sur les deux plans, du film et du livre.

Duras Eh bien, le livre, « Détruire » — j'ai essayé d'écrire... Comment vous dire cela avec pudeur ? je ne sais pas. Une pudeur élémentaire... J'ai le sentiment que je l'ai écrit dans l'imbécillité. Et dans l'obscurité. Et que, quand je suis passée au film, pendant les répétitions le livre m'apparaissait plus clairement : ses lignes de force, son intention, politiquement surtout, — mais que je suis, pendant le tournage, je suis retombée dans l'obscurité. Je ne sais pas si vous pouvez mettre ça... Et qu'il fallait que je me replonge dans l'obscurité, pour que la caméra ait la même sensibilité, si vous voulez, que le stylo quand j'écrivais. — Je ne sais pas si ça se sent dans le film.

Rivette Il y a un passage, pour essayer de continuer sur cette question-là, un passage où l'écart du livre au film est assez frappant : c'est le premier long dialogue — ou même, je crois, le premier dialogue tout court — entre Alissa et Elisabeth qui, dans le livre, est entrecoupé par le regard et la parole, le commentaire, de Max et de Stein, et qui, dans le film au contraire, est continu, mais où on peut penser que ce regard continu de la caméra correspond quand même, peut-être, au regard des hommes, ou d'un des deux hommes, sur elles.

Duras Oui, cela a posé un problème, c'est-à-dire que, si on avait mis les hommes les regardant, Alissa se serait sue regardée. Et, eu égard à Elisabeth Alione, elle aurait eu une certaine sournoiserie : se sachant regardée, et faisant comme si on ne la regardait pas. Je n'ai pas pu supporter l'idée de la moindre sournoiserie chez Alissa.

Rivette Ce n'est pas uniquement pour éviter le montage parallèle ? Parce que, si je me souviens bien, elles sont regardées très à distance dans le livre : ils sont dans l'hôtel, je crois...

Duras Ils sont derrière une baie... — Il y a cependant des voix off, pendant le dialogue des femmes. Pendant le dialogue, il y a : « Dans la chambre, Alissa n'a plus d'âge. » — « C'est le vide qu'elle regarde... » — Et puis j'ai voulu qu'elles soient seules, les deux femmes. C'est long. Non. Ce n'est pas trop long ? — J'en ai coupé un peu...

Narboni Oui, finalement, si on prend cette scène dans le livre (mais on pourrait prendre une autre scène), on a cette imbrication qui tendrait à appeler, donc, deux solutions au cinéma : soit mettre les personnages dans le champ (ce que vous avez réfuté, parce qu'en même temps, Alissa se serait sue regardée, ce dont vous ne vouliez pas), soit, autre possibilité : effectuer, au niveau du découpage, ce que ce passage est censé appeler, c'est-à-dire une sorte de montage parallèle...

Duras Qui est déjà indiqué dans la typographie, d'ailleurs...

Narboni Et qui marque parfaitement dans le livre, et qui, à mon avis, aurait complètement pulvérisé la scène dans la mesure où justement, je pense qu'à partir du moment où on serait passé d'Alissa et Elisabeth parlant, à un plan de Stein et Max Thor commentant et censés regarder cette scène, les soumettant nous-mêmes à un autre regard qui est celui à venir du spectateur, je crois que le principe de la scène était complètement éclaté...

Duras C'est ça, c'est très très juste. C'est-à-dire que cette longue durée... Terne. Banale. Grise et sale. Aurait été, évidemment, cassée. Ça, vous imaginez bien que j'ai dû lutter, pas mal, pour garder cette longueur. Beaucoup de gens m'ont dit : c'est impossible ; elles ne disent que des banalités. Mais justement...

Rivette C'est surtout ce plan-là qui provoquait ce genre de réaction ?

Duras C'est le plus long.

Rivette Pour moi, je n'aurais pas pu dire si c'était le plus long ou non. S'il était plus long que celui de la partie de cartes, par exemple. Mais est-ce pour des raisons pratiques, ou pour de tout autres raisons, qu'il y a un certain nombre de déplacements du livre au film ? Ainsi des scènes qui, dans le livre, sont données dans la grande salle de l'hôtel, dans le film se passent dehors, ou inversement.

Duras C'est qu'on n'avait qu'une pièce pour tourner, une pièce et une dépendance, une petite chambre à côté...

Rivette C'est-à-dire qu'en fait, il vous manquait une pièce qui fasse la grande salle de restaurant.

Duras Oui, mais finalement elle a été remplacée par une terrasse. On n'avait pas la maison. On nous avait prêté le parc, et une ancienne étable arrangée...

Rivette Donc, c'est pour des raisons purement pratiques que vous avez fait ces déplacements de lieux.

Duras Oui, oui. Mais pour toutes les scènes il y avait deux possibilités : dedans, dehors.

Rivette Mais avec une alternance voulue du dedans et du dehors, ou bien au contraire...

Duras C'était voulu, et puis je ne l'ai pas pu parce qu'il a fait mauvais temps. J'ai sorti, par exemple, la scène de l'arrivée d'Alissa avec son mari, parce que j'avais rentré la scène précédente parce qu'il faisait mauvais temps... la scène de la lettre.

Rivette La scène de la partie de cartes, aussi...

Duras Oui, et puis il y a des scènes quand même qui ne pouvaient être que dedans : il y en a deux. Parce que dehors, les paroles se seraient volatilisées, il me semble.

Rivette Ça, c'est évident pour la deuxième longue scène entre les deux femmes, qui était aussi dedans dans le livre, mais pas dans une chambre, me semble-t-il.



Julie Dassin dans « La Musica » de Marguerite Duras et Paul Seban.

Duras Elle était dans la chambre d'Elisabeth Alione Ah non : dans la salle à manger ! — Elles jouent bien, là, toutes les deux...

Rivette Tout du long. La partie de cartes est un moment très extraordinaire. Ce que Catherine Sellers fait là-dedans, c'est vraiment de la corde raide. Mais c'est beau parce que justement, ça ne donne pas le sentiment de corde raide...

Duras C'était terrible. Terrible. Parce qu'en même temps, il y avait une manipulation des cartes — qui change, peu à peu. Puisqu'elle joue sans le savoir. Elle désapprend complètement en quelques secondes. Mais ça elle l'a fait vraiment seule : personne ne peut dicter une chose pareille. Elle a joué aux cartes toute seule chez elle, elle ne savait pas tenir une carte avant le film.

Rivette J'ai eu le sentiment que c'était très précis, très réglé, par rapport à elle, sur les entrées, les sorties des mains des trois autres joueurs qui l'entourent...

Duras C'est-à-dire qu'on a cadré les

mains : la caméra arrive, et, une fois cadrés, ils ont été libres, sauf Stein, qui devait faire le premier plan avec ses cartes. Donc il était inévitablement constamment dans la caméra : fixe...

Rivette J'ai beaucoup regardé, dans la durée du plan, la façon dont ses mains rentraient, ressortaient... comme, non pas des agressions vis-à-vis d'elle, mais presque...

Duras On l'a répétée un mois, la partie de cartes. Et c'est au bout d'un mois que je me suis aperçue que c'était complètement inutile de voir les autres : que les mains suffisaient.

Narboni Dans la longue scène entre Alissa et Elisabeth, je crois que, dans le livre, le miroir vient très tard. Alors que le plan commence très longuement avant qu'Alissa ne pénètre véritablement dans l'espace qui n'est pas celui du miroir...

Duras Vous savez ce qui se passe ? C'est que j'ai oublié le livre, maintenant.

Narboni Le miroir rentre très tard, dans la scène du livre. Elles parlent très longtemps, et le miroir est signalé à la fin seulement. Il n'est pas présent avant le moment de cette indication.

Duras Oui... — C'est la scène que vous préférez ? Dans le film...

Rivette Ce n'est pas du tout un film où on peut dire : je préfère telle ou telle scène. Je crois que c'est vraiment un continu.

Duras Je l'ai montré à des **parisiens** qui ont trouvé les cartes trop longues.

Rivette Oui, justement, parce qu'ils l'ont vraiment vu d'un point de vue... parisien.

Duras Ils trouvent que... Ils ne comprennent pas. La valse, par exemple, des villes italiennes : Naples, Florence... je ne l'ai pas mis dans l'ordre stendhalien, mais, c'était de justesse... Cette danse d'équivalences pour la bourgeoisie, c'est le voyage en Italie, le voyage... déjà complètement sclérosé, qui ne signifie plus rien. Ils ne le perçoivent pas puisqu'ils sont dans le coup, vous comprenez ? Ils sont dans le coup bourgeois. Alors ils ont trouvé ça un peu long, qu'il y avait des redites. Ça m'est égal. De toute façon on ne peut pas couper.

Rivette Pour en revenir à cette question dont nous parlions tout à l'heure du rôle de la caméra, il y a un autre moment qui m'a frappé, mais là, au contraire, c'est un passage découpé, c'est la scène — l'avant-dernière scène si on peut dire, si on peut diviser en scènes : le dialogue à cinq autour de la table, où il y a le plan général, qui revient de temps en temps, qui scande, et des gros plans des cinq personnages ; et, ce qui m'a beaucoup frappé, c'est que le plan sur Daniel Gélin est d'un point de vue qui m'a semblé être nettement le point de vue d'Elisabeth. Du fait même des directions de regards. La caméra, quand elle le regarde, est à la place d'Elisabeth, y compris pendant le très long moment où Elisabeth est sortie...

Duras Oui. C'est-à-dire qu'on a abandonné tous les autres axes ; ça nous a donné du mal d'ailleurs, pour le montage. On a abandonné tous les autres axes en faveur de l'axe qui passe par Elisabeth **et...**

Rivette Mais quand il regarde Alissa, il regarde droite-gauche...

Duras Mais cela, on me l'a reproché aussi. Des techniciens me l'ont reproché... C'est quand même assez indéterminé.

Rivette Alissa et Stein sont gauche caméra, et Max est droite caméra ; donc la caméra est où il y a l'absence d'Elisabeth, puisqu'elle est absente pendant presque toute la scène. C'est-à-dire que la première fois où le plan arrive, je crois qu'Elisabeth est encore là ; mais ensuite, quand Elisabeth est partie, c'est toujours de son point de vue d'elle-absente qu'on continue à voir Bernard Alione ; et ensuite, quand elle revient à la fin de la scène et qu'il la voit revenir par la fenêtre, j'ai eu l'impression que son regard vers elle correspondait à un regard **dans** la caméra...

Duras J'ai eu tellement de mal pour le repas... J'ai abandonné un axe complètement parce que, de l'autre côté de la fenêtre que l'on voit, du grand carré de verdure, il y avait une fenêtre grillagée ; je ne pouvais pas déplacer l'axe, c'est-à-dire : cette fenêtre grillagée aurait fait penser à un asile de fous. Je ne voulais pas de ça. Alors j'avais mis un rideau blanc. Mais ce rideau blanc était pire que tout parce qu'on pensait que c'était une autre pièce : que tout d'un coup Gélin, vu dans l'axe de la fenêtre, était tout à coup **ailleurs.** Alors, d'enlever ces deux axes-là, a fait que finalement il n'est resté qu'un seul axe : c'est l'axe dont vous parlez.

Narboni Mais alors c'est là que commence le rôle que vous souhaitez du spectateur, ou du lecteur du film, qui est d'investir Elisabeth à l'endroit où se trouve la caméra, et même l'absence d'Elisabeth dans la mesure où toujours le même axe, la même diagonale se porte vers Gélin. J'ai ressenti exactement comme Jacques l'impression qu'il y avait cette espèce d'axe Bernard Alione-Elisabeth, et qui devenait encore plus fort justement quand Elisabeth est censée être dans le parc...

Duras C'est une espèce de ligne de force... n'est-ce pas, Gélin ayant recours à Elisabeth pour savoir ce qui se passe. Très souvent il dit : que se passe-t-il ? Et il regarde sa femme pour qu'elle l'éclaire...

Rivette Oui, et en même temps, comme, non pas jugé par elle, mais quand même plus que regardé : plus qu'observé. Cet angle qui regarde Gélin, c'est comme si brusquement, elle le voyait comme elle ne l'a jamais vu.

Duras Mais c'est ça... Elle le découvre.

Rivette Elle le découvre par le medium des trois autres. Ce qui est, justement, très accentué par le rôle de la caméra...

Duras Elle est déjà dans la dialectique, dans une sorte de dialectique naturelle, retrouvée ou découverte... Mais, il y a deux personnages qui m'appartiennent complètement, et deux personnages qui ne m'appartiennent pas, dans le film : je ne sais pas si c'est sensible. C'est Alissa et Stein, qui me sont complètement familiers, tandis que Thor et Elisabeth sont des personnages externes.

Rivette Thor, c'est le personnage le plus opaque.

Duras Il dort.

Rivette Et dans le livre, c'est presque plus flagrant dans la mesure où le livre, plus que le film, je trouve, commence sur lui, sur son regard, et puis le livre, dans son mouvement, l'efface. Et c'est Stein qui prend, non pas sa place, mais...

Duras Il est dans une sorte de catharsis, Thor : il est même dans **la** catharsis, dès qu'il rencontre Stein ; et à la fin du livre, et à la fin du film, pareillement, ils sont identiques. A la fin, Thor ne pose encore que trois questions à Stein — et c'est fini. Ensuite, il parle comme Stein. Pendant le repas déjà il parle comme Stein. Ils sont interchangeables.

Rivette Ils ont exactement le même rôle par rapport à Alissa...

Duras Et par rapport aux Alione. Ils ont la même indécence. Indécence que j'aurais voulue absolue, je ne sais pas si elle est atteinte. Dans l'impudeur et l'indécence. Mais naturelles. Ça c'était le plus difficile à obtenir des comédiens. Mais ils y sont arrivés. Garçin est un être d'une humilité adorable, vous savez. Comme il avait fait du théâtre très différent, il était prêt à faire n'importe quoi pour changer. Ils sont tous d'ailleurs, tous les cinq, tout à fait... merveilleux. Si on parlait de la fin ?

Narboni Est-ce que le livre était aussi bruyant, pour vous, que le dernier plan ?

Duras Non.

Narboni Parce qu'il y a une indication qui est assez brève par rapport à l'importance de la musique, alors que, dans le plan, les bruits sont très importants.

Duras Et puis les poses sont différentes : dans le livre, Alissa était couchée sur Stein. Comme sur un sol, un terrain. Sur la matière de Stein, elle était allongée. Ce n'était pas possible. Au cinéma. Il fallait changer en raison de l'image. Parce que Stein était complètement immobilisé alors, par le corps d'Alissa. Et la musique — pour que ça prenne tout son sens... C'est la révolution, la musique. J'ai dû la massacrer jusqu'au bout. Si elle avait été tout d'un coup très pure et très décantée...

Rivette Oui, si c'était la musique seule...

Duras Nous n'aurions plus rien à faire...

Rivette Ça aurait donné un côté purement idéaliste, c'était une sorte de présence divine qui descendait sur les personnages.

Duras Oui, c'est ça : et ça, je voulais l'éviter à tout prix.

Rivette Là, ça donne le sentiment de lutte de la musique...

Duras J'aurais voulu la déformer encore davantage, mais je n'ai pas trouvé le moyen de le faire. Le bruit, c'est un piano. C'est un Pleyel — comment s'appellent les grands Pleyel ? « A queue » ? Enfin les grands formats... Alors, c'est au milieu du parc, dans un salon, les fenêtres ouvertes, le piano ouvert, et on a laissé retomber de tout son poids le couvercle du piano : ça fait qu'on a coupé l'attaque au montage, et on a toutes les harmoniques. C'est ce bruit-là qui est en boucle. On l'a fait avec Michael, tous les deux, avec l'ingénieur du son, un soir. Mais le mixage du bruit de la dernière bobine a été assez comique, parce que l'ingénieur du son ne pouvait pas arriver à consentir à abimer la musique. Il ne pouvait pas. Pendant vingt minutes je lui ai dit : allez-y ! Je lui donnais une musique superbe — et puis je lui dis : esquintez-la. Il ne pouvait pas. Et je lui disais : non ! allez-y ! allez-y !... A la fin, désespéré, il a mis le paquet. — Vous ne voulez pas qu'on parle de l'aspect politique du film ?

Rivette Oui, ça je crois qu'on va être obligé...

Duras Est-ce que je peux vous lire ce que je dis dans le film-annonce ? — Je vais le lire... Alors, on me pose la question : « Où est-on ? — Par exemple dans un hôtel. — Il pourrait s'agir d'un autre endroit ? — Oui. C'est au spectateur de choisir. — On ne sait jamais l'heure ? — Non. C'est seulement la nuit, ou le jour. — Quel temps ? — L'été froid. — Du cœur ? — Non. — De la pensée ? — Peut-être. — Il n'y a pas de figuration ? — Elle a été supprimée. On dit le mot hôtel, ça devrait suffire pour faire un hôtel. — C'est un film politique ? — Profondément oui. — C'est un film où il n'est jamais question de politique ? — Jamais. Non. » — Là, je... je nage complètement... « Qu'est-ce que vous entendez par destruction capitale ? — La destruction de l'être personnel. — Par opposition à quoi ? — A l'inconnu. Que sera le monde communiste. De demain. — Quoi encore ? — Celle de tous les pouvoirs... » Alors ça, je vais peut-être changer un peu... « De toutes les polices. De la police intellectuelle De la police religieuse. De la police communiste. — Quoi encore ? — Celle de la mémoire. — Quoi encore ? — Celle du jugement. — Quoi encore ? — Je suis pour qu'on... Pour la fermeture des écoles et des facultés. Pour l'ignorance... » — j'avais ajouté obligatoire, mais ce serait quand même décréter quelque chose. Attendez, je reprends : « Je suis pour qu'on ferme les écoles et les facultés. Pour l'ignorance. Pour qu'on s'aligne sur le dernier coolie, et qu'on recommence. — Pour qu'on s'aligne sur la folie ? — Peut-être. Un fou est un être dont le préjugé essentiel est détruit : les limites du moi. — Est-ce qu'ils sont fous ? — Dans la vieillerie de la classification actuelle, on peut le penser. L'homme communiste de l'an 2069, qui disposera complètement de sa... de sa liberté, de sa générosité, serait actuellement considéré comme un fou. Il serait interné. — Pourquoi juif allemand ? — Il faut entendre : nous sommes tous des juifs allemands, nous sommes tous des étrangers. C'est un mot d'ordre de Mai. Nous sommes tous des étrangers à votre Etat, à votre société, à vos combines. — Qu'est-ce que la forêt ? — C'est aussi Freud. — Vous dites qu'elle est classée monument historique ? — Justement. Freud et Marx sont déjà classés par la culture... » — Enfin, ça je vais le... — « C'est un film qui exprime un espoir ? — Oui : l'espoir révolutionnaire. Mais au niveau de l'individu, de la vie intérieure. Sans quoi : regardez autour de vous. Il est complètement inutile de faire des révolutions. » Voilà. — Alors je vais braquer toute une certaine partie... toute une partie du public... C'est trop dire, peut-être, non ? Vous ne trouvez pas ?

Narboni Non. Mais ça appelle des questions. Je suis d'accord avec l'essentiel de ces points, mais... — Est-ce que vous pensez véritablement que, seule, une recherche intérieure, serait-ce même pour l'espoir de gagner la société communiste, puisse suffire à établir quelque lutte économique ?

Duras Si vous voulez, je parle d'un passage par le vide de l'homme : c'est qu'il oublie tout. Pour pouvoir recommencer. Qu'il renaisse de lui, si vous voulez. On pourrait alors, avec une extrême prudence, revenir à la connaissance. Bien sûr. Mais qu'elle ne devienne jamais une scholastique. Une exégèse. Jamais. Je ne sais pas quelles sont les voies. Pratiques. Pour y aboutir. Mais je sais que, comme le communisme... — qu'est-ce que c'est que le communisme ? Je ne sais pas. Personne ne le sait. On sait qu'il n'y a pas — enfin, personnellement, je sais qu'il n'y a pas d'autre voie que le communisme. Mais je ne sais pas où cette voie nous mène. Si vous voulez, c'est de la même façon que... la connaissance me paraît à la fois suspecte et souhaitable. Une certaine connaissance. En tout cas, celle qui est l'apanage de certains, celle qui est décrétée — les lois de la connaissance : eh bien, je suis contre, à fond.

Rivette Mais est-ce qu'une critique aussi lucide, évidemment, aussi exigeante que possible de cette connaissance, ne peut pas également jouer un rôle actif ? Pas de la même façon que l'ignorance, justement, et sans doute même plus actif que l'ignorance... J'avoue que c'est une idée que je trouve à la fois attirante et terrifiante, je vous donne mon sentiment personnel, il y a quelque chose qui me fait peur dans cette fascination de l'ignorance : j'ai peur, justement, que ce soit une fascination. Cette voie de l'ignorance, je vois bien à quoi elle peut correspondre, c'est-à-dire la destruction comme étape capitale, le moment — pour reprendre la phrase que cite souvent Jean Pierre Faye : « la destruction comme moment capital du changement des formes ». Mais, en même temps, est-ce qu'il n'y a pas le risque, justement, de s'abimer là-dedans... je veux dire, s'y abimer de telle sorte qu'on y sera enlisé... — Vous pensez vraiment que la table rase est le seul...

Duras Quel autre moyen avez-vous de rejoindre le reste de l'humanité ? Le point zéro, quel autre moyen avez-vous de le rejoindre ? — Je suis allée à Cuba il y a quelque temps. J'ai parlé avec des étudiants, j'ai fait des entretiens à la faculté. Ils m'ont dit : « Est-ce qu'il faut lire Montaigne ? Et Rabelais ? Ici, nous ne les avons pas. » Qu'est-ce que vous auriez répondu ? — Moi, si j'avais dit non, j'aurais fait preuve d'autorité, encore. J'ai dit : « Je n'ai pas d'avis ». — Bon. On n'en sortira pas, de ça. Mais ça ne fait rien qu'on n'en sorte pas. Ce n'est pas parce qu'il n'y a pas de solution que les choses sont ratées. Mai était une chose réussie. C'est un échec infiniment plus réussi que n'importe quelle réussite au niveau de l'opération politique, n'est-ce pas ?

Rivette Absolument.

Narboni Mais là, je voudrais vous poser deux questions. La première, qui est certainement anecdotique : quand vous dites : « Freud et Marx sont aujourd'hui classés comme monuments historiques », est-ce que vous entendez que c'est un certain fétichisme qui s'exerce à leur égard, et qui fige complètement leur pensée, ou qui s'y réfère comme à une espèce de dogme...

Duras C'est le Freud aux fins de la psychanalyse : c'est ça que je veux dire. La lecture de Freud n'est pas une lecture libre. Elle n'est pas du tout à la portée de tous, la lecture de Freud. Elle devrait l'être. Surtout que c'est une lecture simple, Freud. — Mais elle est déjà la proie d'une interprétation mondiale... Oui : enfin, c'est facile ce que je dis là...

Narboni Je vais me référer à un troisième nom qui est peut-être aussi classé monument historique ..

Duras Lénine ?

Narboni Oui .. Oui : Lénine, au moment où la révolution de 17 a eu lieu en

Russie, s'est trouvé en butte à des tentatives qui sont à peu près semblables à une certaine tentative opérée en mai et dont, je crois, vous assumez les désirs aujourd'hui : à savoir une espèce de table rase, de refus de la connaissance à partir duquel on pourra repartir sur des bases tout à fait nouvelles et dans une voie communiste ; et Lénine, au plus fort de son activité pratique, et politique, et militante, et théorique aussi, s'est toujours opposé à ces théories qui étaient, par exemple, celles du Proletkult... (Fin de bobine I-A.)

BOBINE I - B

Duras ... c'est comme détruire la guerre et en parler dans les films : vous voyez ce que je veux dire. Tant qu'on fera des films sur la guerre, la guerre aura une séduction. Les films qui combattent le plus la guerre, ces films sont encore des films... en faveur de la guerre — ce n'est pas le mot que je cherchais.

Narboni Oui, il est évident que les films pacifistes sont finalement des films bellicistes.

Duras Et tout est à l'avenant. Et c'est ainsi, avec la connaissance... Enfin, la connaissance — il faudrait savoir : ce que je dis est absolument irréalisable. Je suis en pleine utopie. Je le sais. Mais ça n'a pas d'importance. Je peux quand même le dire. Ce n'est pas une raison parce que l'on ne sait pas où on va pour ne pas y aller. Ça m'est complètement égal.

Rivette C'est une utopie de provocation ? C'est une utopie pour marquer une limite ? Pour marquer un point...

Duras C'est un postulat. A partir de cela, je peux écrire, je peux faire des choses...

Rivette Mais c'est pour marquer un point ?

Duras Oui, sans doute. Même sans aucun doute.

Rivette Parce que, par exemple, la phrase qui n'est pas dans le livre et que vous avez ajoutée au film, c'est justement la phrase : il faut jeter les livres...

Duras Oui. Parce que je les jette, peut-être, moi. Tout simplement.

Rivette Mais vous ne l'aviez pas mise dans le livre...

Duras Parce que je n'y ai pas pensé. Comme la phrase sur la destruction, je ne l'ai pas mise : « De quoi s'agit-il ? De votre destruction ».

Rivette Et si vous écriviez le livre maintenant, ces phrases-là seraient dans le livre...

Duras Oui. Mais vous savez : la jeunesse... Je les connais bien, les hippies, les kids. Mon fils est une espèce de kid aussi. Il y a une répulsion, presque irrépressible, envers la connaissance et la culture. Ils ne lisent **rien.** Il y a là quelque chose de fondamental, qui est nouveau. — Faye est un homme de lecture. Il veut détruire la connaissance, mais **dans** la connaissance. Mais moi, je voudrais la détruire pour la remplacer par le vide. La vacance complète de l'homme.

Rivette Je comprends bien, mais — je n'ose pas dire que nous sommes, comme Faye, des hommes de connaissance...

Duras De toute façon, moi je ne l'ai jamais été... J'ai fait des études de mathématiques, de droit, de sciences politiques, enfin des études très.. vagues. Sauf les maths. Et encore, ce n'était pas en raison d'un goût. Bien précis. Mais d'une mécanique. — Vous êtes du P.C. ? Non : aucun — des Cahiers... Vous ? Vous êtes du P.C. ?

Narboni Non, je n'y suis pas, mais il y a beaucoup de points sur lesquels, en particulier celui-là, je me rapprocherais plutôt de... d'une espèce d'essai de matérialisation véritable de quelque chose plutôt que ce recours à ce vide... La notion de « faire le vide », je comprends tout ce qu'elle peut avoir de tentant...



Tournage de « Détruire dit-elle ».

Duras C'est l'opération de la jeunesse, vous savez... Au niveau international, ils font le vide.

Rivette ... Si c'est une opération active, oui : mais est-ce qu'il n'y a pas le danger, justement, que cette opération de **faire** le vide, qui est quelque chose d'actif, devienne un état purement passif...

Duras Il faut qu'ils en passent par la passivité. C'est mon avis. Ils sont dans ce stade-là, maintenant.

Rivette Oui, mais passer par la passivité, c'est encore une activité. Si je joue un peu sur les mots...

Duras Oui, mais je crois que là, quand même, non. Parce que : ils ne font **rien.** Ils y excellent, à ne rien faire. C'est fantastique d'en arriver là. Vous savez ne rien faire ? — Moi, je ne sais pas. C'est le plus grand manque... Ils font le vide, et toute cette... Ce recours à la drogue, je pense, est un... Ce n'est pas du tout un alibi, c'est un moyen. Ça, j'en suis sûre. — Vous le pensez aussi ? — Ils font le vide, mais le remplacement de ce qui a été détruit en eux, on ne peut même pas encore l'apercevoir, c'est beaucoup trop tôt.

Narboni Oui, mais si on prend, par exemple, le phénomène hippy, et si on le juge au fil des années, il est évident qu'il a marqué très vite ses limites de dépolitisation, et que toute une fraction, justement, de ceux...

Duras En Amérique ?

Narboni Oui : il est évident qu'au bout d'un moment, cette espèce de monde parallèle, forgé de clôtures secondaires à côté d'un système qu'on refusait de voir (et qui existe aussi, qui existe véritablement), s'est avéré parfaitement confortable. Et parmi ces hippies, une fraction s'est politisée, et a quitté ce milieu hippy, et est devenue une fraction de l'activité politique américaine, pour rejoindre le S.D.S., etc.

Duras C'est bien, oui ; mais ils ont quand même eu ce temps de repos avant.

Narboni Oui, mais pas tous. Certains se sont donc politisés, et d'autres restent dans cette espèce de vacuité qui, à la rigueur, peut constituer un premier stade, mais qui risque d'être complètement un confort, qui peut être un confort !

Duras Mais, même s'ils ne sont pas politisés, ils représentent quand même une force politique. Vous êtes d'accord ?

Narboni Non. — Non. Non. Je ne trouve pas qu'ils représentent une force politique.

Rivette C'est-à-dire que, par leur nombre, ils représentent quelque chose qui est un « creux » dans le système, mais

est-ce que ce creux peut suffire à bloquer le système ?

Duras Non, ils représentent une question, et une question comme une montagne : quoi, maintenant ? quoi ?

Rivette Mais est-ce que cette question peut bloquer le système, ou est-ce qu'au contraire le système n'est pas suffisamment fort pour finalement la contourner, l'isoler, en faire une sorte d'abcès de fixation...

Duras Mais si ça augmente, ce sera une question terrible. Si ça augmente, c'est la fin du monde... Si toute la jeunesse du monde se passe à ne rien faire, est : ne rien faire... le monde est en danger. Tant mieux, tant mieux.

Rivette Oui, mais c'est comme la grève, il faut que ce soit vraiment la grève totale, absolue, générale...

Duras C'est-à-dire ?

Rivette C'est-à-dire leur capacité...

Duras Qu'est-ce qu'ils sont ? Par définition, et là Marcuse a raison — je ne lui donne pas raison sur tous les points : par définition, ils sont hors du circuit de production. Le hippy est un être complètement déconnecté de **tout.** Non seulement de toutes les sécurités, de toutes les assurances, mais de tout. De tous les moyens de production, de toute définition.

Rivette Mais l'étudiant est quelqu'un qui n'est pas déconnecté des circuits de production, puisque s'intégrer, d'une façon ou d'une autre, dans le circuit de la connaissance, c'est aussi quand même une forme de production — qui n'est évidemment pas la même que la production ouvrière (il ne faut pas faire des assimilations grossières), mais il y a quand même un « instrument » qu'il faut, peut-être, protéger. Non pas « protéger » au sens réactionnaire, qui est celui des doyens de facultés, mais...

Narboni Le détourner à son profit...

Rivette Mais ne pas détruire. Je veux dire : il faut détruire l'emploi réactionnaire de cet instrument, mais pas l'instrument lui-même.

Duras Ce serait l'idéal. Mais ce n'est pas possible, pratiquement.

Narboni-Rivette Pourquoi ce n'est pas possible ?...

Duras Moi, je voulais que les comités d'action aillent dans les usines et que les ouvriers nous fassent des conférences. Il faudrait renverser les rôles complètement. Mais qu'on ne leur dise rien. Il y a, si vous voulez, dans le fait d'aller dans les usines et de s'occuper d'eux, il y a quand même... il y a quelque chose comme une séquelle de stalinisme. Parce que...

Narboni Ou de populisme...

Duras C'est l'ouvriérisme le plus retardataire, vous comprenez ; c'est un danger fantastique. Et tous les néophytes y tombent, on ne peut pas l'éviter, ça.

Rivette C'est une forme de la charité du 19e siècle...

Duras Absolument : le paternalisme...

Rivette Il y a un côté prêtre-ouvrier, qui est très dangereux...

Duras Le pire.

Narboni Justement, c'est là que je ne suis plus du tout cette espèce de négation, de retour à un point zéro, parce que le plus grave risque me paraît être une déviation de type religieux, une conception presque religieuse de la révolution, et qui est à mon avis très dangereuse.

Duras Je ne vois pas ce que vous voyez de religieux. Le vide se vit. Il n'y a pas de religion du vide. Bon : si vous voulez, il y a un vieil instinct qui pousse ces jeunes à s'embarquer dans n'importe quelle mystique, soit le maoïsme, soit l'hindouisme, pour le moment, mais je pense que ce sont des accidents de détail. Ça ne va pas plus loin que ça. Ou alors, dites que la Chine vit une grande expérience mystico-communiste : je veux bien. Je crois d'ailleurs que, en fait, c'est le point zéro qu'ils essaient d'atteindre ; mais ils prennent une voie bien singulière. Car évidemment, le culte de la personnalité... Mais il faut sans doute en passer par cet axe-là, ce pivot-là : Mao est comme une sorte de point géographique; peut-être, pas plus. Comme on dit : « la Chine de Mao »... Un lieu de rassemblement... Peut-être que c'est différent de ce qui s'est passé en Russie. On l'espère...

Narboni L'idée qui sous-tend le principe de « Détruire » est celle qu'une fois rétabli un type de communication véritable entre les gens...

Duras Presque physique, si vous voulez...

Narboni ...la révolution s'ensuivra. Or, je ne crois pas. Je ne crois pas que si les gens parvenaient à se parler, à communiquer, ça suffirait à entraîner de façon obligatoire la révolution. Ça me paraît occulter un problème fondamental, et qui ne relève pas des rapports individuels et intersubjectifs — et qui est celui de la lutte des classes.

Duras Vous avez raison. Mais est-ce que c'est la révolution qui a fait la révolution ? Est-ce que vous croyez aux révolutions dictées — par Yalta ? De même : est-ce que c'est la poésie qui a fait la poésie ? Je ne crois pas. Je crois que toute l'Europe est en proie à de fausses révolutions. Non consenties... — Alors, qu'est-ce qui **fera** la révolution ?

Narboni Je crois justement, pour en revenir à cette idée du vide, des mains pures presque : cela me paraît retomber dans une espèce d'idée abstraite du refus de tout, presque chrétien...

Duras Non, ce n'est pas un refus : c'est une attente. Comme quelqu'un qui prend son temps. Avant. Avant de s'en-

« Détruire dit-elle » : Daniel Gélin, Nicole Hiss, Henri Garcin, Catherine Sellers, Michel Lonsdale.

Duras Oui, exactement, exactement : c'est comme la grève.

Rivette Mais il faut...

Duras Que les soviets viennent...

Rivette D'une part, et, d'autre part, ça n'a de sens que si c'est vraiment total : si c'est un arrêt total comme ç'a presque été le cas pendant trois semaines en mai...

Narboni Mais, ce que font les ouvriers qui se mettent en grève : ils occupent leurs usines, et ils **protègent** leurs moyens de production, ils ne les détruisent pas.

Duras Oui ; mais les ouvriers définissent le circuit de production. Ils défendent leur définition. Ils sont **tous** léninistes — et naturellement.

Narboni Mais je pense justement que tout le monde devrait l'être : et ceux qui apparemment seraient le plus aptes à l'être par leurs facultés de temps, et intellectuelles, etc. — les étudiants devraient justement, je trouve...

Rivette Ils devraient protéger aussi leurs moyens de production.

gager dans une action. Je le vois comme ça... Il est très difficile de passer d'un état à un autre état. Brutalement. C'est même anormal, c'est malsain. Si vous voulez, le passage des démocraties populaires, de 40 à 45, a été un passage brutal, non consenti, et... — Il faut attendre. Qu'est-ce qui s'est passé à Woodstock ? Vous connaissez le phénomène de Woodstock ? C'est dans le New Jersey ; il y a quatre cent mille hippies, une population équivalente à quoi ? c'est plus grand que Lille, non ? Ils se sont réunis, ils sont restés huit jours ensemble, à ne rien faire. C'était simplement une expérience de vie en commun. Complètement négative. Le seul résultat qu'on a enregistré, c'est qu'il n'y a eu aucune violence : personne ne s'est battu, personne ne s'est insulté. Il n'y avait pas de chanteurs, il n'y avait pas d'attractions. C'était une expérience, pure et simple. Je trouve ça **très bien**, personnellement... — Vous ne faites pas quelque chose avant de **défaire** ce qui a précédé.

Narboni Le défaire certainement, mais pas le nier par un coup de force, par un autre diktat...

Duras Ce n'est pas un diktat.

Narboni ... qui consiste à dire : je me mets dans un dehors, le dedans est gigantesque et monumental, je n'y suis pas, donc il n'existe pas.

Duras Vous, vous êtes quand même dans une perspective de morale politique. Là. Quand vous parlez de tout ça, je crois. Là, c'est un clivage, entre le désespoir et l'espoir, si vous voulez. Où ils se tiennent. Et qu'on ne peut pas encore qualifier. Je crois qu'il échappe à la qualification. C'est ce que j'appelle le vide, le point zéro. Peut-être le vide c'est trop dire... Le point zéro. Le point neutre. Où la sensibilité se regroupe, si vous voulez, se retrouve... Bon : on dit qu'il y a de plus en plus de détraqués. De fous : les asiles sont pleins partout. Moi, ça me rassure profondément. Ça prouve bien que le monde est insupportable et que les gens le ressentent comme tel. Ça prouve seulement que la sensibilité augmente. Et l'intelligence... Vous voyez ? Je crois qu'il faut opérer un retournement. Il faut raisonner à l'envers — maintenant — sur beaucoup de choses. Tout le monde fait des névroses, bien sûr, parce que tout le monde sent bien que le monde est intolérable. De plus en plus. Et irrespirable. Vous êtes d'accord sur ce point ?

Narboni Absolument. Ce sont les conséquences de ça, justement...

Duras Mais c'est un espoir, que j'exprime là. Qu'il y ait de plus en plus de fous : je le constate avec plaisir, avec satisfaction. Personnellement. Ça prouve bien que la solution approche. Les prémisses d'une solution. Parce que je sais qu'on en est très, très loin. — Mais là, on touche au problème de la liberté. En ce moment. On le côtoie.

Rivette Moi, ce qui m'inquiète, c'est le fait de ce refus d'un travail à faire par le sujet, que pose votre volonté du point zéro. Je crois qu'on n'échappe pas au travail à faire sur soi, par soi.

Duras Mais le travail au sens propre ? Vous savez que le travail a été inventé au 19e siècle...

Rivette Non, je parle d'un travail.

Duras Intérieur ?

Rivette Intérieur-extérieur : une inter-action, justement, de son action sur ce qu'on appelle commodément l'extérieur et, donc, le reflux, le retour de son action extérieure sur soi...

Duras Mais on n'y échappe pas. Et cette inter-action, elle reste toujours irremplaçable, elle reste toujours strictement personnelle. Personne ne pourra jamais se mettre à la place...

Rivette C'est justement pourquoi il me semble indispensable que ce point zéro soit vécu comme un travail, justement, et non pas comme quelque chose à quoi on s'abandonnerait. Parce qu'à partir du moment où on s'y abandonne, il y a le danger d'y rester purement et simplement, et puis d'être enlisé...

Duras Bon. Et puis ?

Rivette Et puis, d'être refait. Carrément. Refait d'une façon ou d'une autre.

Duras Oui. Mais j'aime encore mieux d'être refaite comme ça.

Rivette Mais quand je dis refait, je ne veux pas dire : parce qu'on aura été enfermé dans un asile, par exemple ; mais refait parce qu'on se sera fait reprendre dans un mythe aussi aliénant que les anciens mythes.

Duras Oui, mais alors on sera responsable de sa propre aliénation, à ce moment-là. Ils ne veulent rien faire. Rien faire du tout. Ils veulent être des clochards. J'ai un fils qui ne veut rien faire. Il dit positivement : je ne veux **rien** faire. Il m'a écrit un jour en me disant : soyez des parents gais, ne vous sentez plus responsables de mon adolescence, je ne veux **rien** réussir dans ma vie, ça ne m'intéresse pas. Je ne ferai jamais rien. — Il est allé voyager dans toute l'Afrique du Nord... Et souvent il avait faim, il revenait très maigre. Il assumait la chose complètement. Une sorte de liberté exemplaire, que je respecte. Imposer à ce gosse un travail de bureau, de coursier, d'assistant à la télévision, ce serait impossible : je ne m'en sens aucun droit.

Rivette Absolument. Et quand vous dites respect, je comprends très bien ce mot-là ; et effectivement, ce n'est pas à qui que ce soit d'imposer, et même peut-être de proposer quelque solution que ce soit, mais le respect qu'on a vis-à-vis de cela...

Duras Vous avez des enfants ?

Rivette Non.

Duras N'imaginez pas que c'était simple pour moi. Avant que j'arrive à dire à mon fils : fais ce que tu veux. J'ai dû faire sur moi un travail fantastique. Je crois d'ailleurs que, si je n'avais pas cet enfant, je n'aurais pas écrit « Détruire ». Il est sauvage. Il est impossible, mais il a retrouvé quelque chose de... quelque chose en dehors de tous les décrets. Une liberté. Il a l'usage de sa liberté. Il la possède. C'est rarissime. Et moi je les observe souvent, les hippies : ils sont toute une bande, avec mon fils, ils forment toute une bande... Ce qui est curieux, c'est que, quand vous passez de l'un à l'autre, vous percevez à peine une différence dans leurs rapports avec les adultes. C'est entre eux que les différences naissent, voyez-vous ? Ils forment une sorte de front vis-à-vis de nous. Aimable. Sans violence. Mais — ils présentent le même visage. On ne peut pas les connaître, au fond. — Vous allez croire que c'est parce que j'ai cet enfant que je défends les hippies . ce serait trop simple... Il a un de ses camarades qui s'est endormi le jour du bac. On l'a retrouvé endormi. Pas un mot. Il n'a pas écrit un seul mot. — Mais là, on est loin du film...

Rivette Pas tellement...

Duras Vous avez été un peu choqué, peut-être, par la violence. Par l'agression sur la personne de Bernard Alione pendant le repas ? J'en ai enlevé un peu...

Narboni Au contraire, j'ai trouvé cette scène très forte et très juste, d'autant que c'était une scène très difficile à faire, et que le personnage de Gélin pouvait devenir très vite méprisé, rejeté dans une espèce de dehors confortable pour les autres, pour le spectateur, pour le film, et pour le réalisateur aussi...

Duras Il n'est pas perdu, hein...

Rivette Oui, justement : j'ai eu très peur, pendant tout le début de la scène, que ça devienne justement...

Duras Un procès ? C'était l'écueil, ça...

Rivette Et, vraiment, j'ai été plus que soulagé, au moment où justement on comprend qu'il peut lui aussi être « sauvé » — ce n'est pas le mot qu'il faudrait employer...

Duras Changé.

Rivette Oui, c'est ça.

Duras Il demande à rester. Un jour.

Rivette Et qu'il peut être aimé — aussi...

Duras C'est ça.

Rivette Et ce moment-là est le point le plus aigu du film, à partir duquel...

Duras Enfin, pour moi, c'est le moment... oui, sans doute : le plus important. « Nous pourrions, vous aussi, vous aimer. » Quand ils lui disent ça, ils sont dans une totale sincérité. Il fallait empêcher l'agression. Ils sont indiscrets. Ils sont impudiques, mais ils n'agressent pas Bernard Alione. Enfin je ne sais pas si ça sort comme ça... Vous voyez : je ne les ai pas fait manger. Ça, ça peut vous intéresser. Parce que Bernard Alione aurait été le seul à manger. Comme dans le livre. Il aurait été ridicule du fait de manger, alors

Silence.

— Alissa sait, dit Max Thor. Mais que sait-elle?

Stein ne répond pas.

Alissa s'est levée. Elle marche pieds nus dans l'allée. Elle dépasse Élisabeth Alione. On dirait qu'elle hésite. Oui. Elle revient sur ses pas, atteint la hauteur d'Élisabeth Alione et, durant quelques secondes, se tient face à elle. Puis, elle va vers sa chaise longue et la déplace de quelques mètres, plus près d'Élisabeth Alione.

Le visage de Max Thor, comme suspendu, se détourne tout à coup.

Stein ne bouge pas.

Élisabeth Alione se réveille lentement. C'est le raclement de la chaise longue sur le gravier qui l'a réveillée.

Elles se sourient.

Max Thor, en retrait, ne

que manger, tout le monde le fait, les cons et les pas cons. Donc, je lui ai enlevé ce faux ridicule...

Narboni Et là, Gélin s'en tire remarquablement...

Duras J'ai remplacé certaines choses. Par exemple, quand Stein demande à Gélin : « Quel est votre travail ? » Avant, il répondait : « Des conserves alimentaires. » Dans le livre. Maintenant il répond : « Promotion immobilière. » J'ai trouvé que c'était d'un ridicule facile, les conserves... Ça a quelque chose de touchant, aussi, de naïf. Tandis que Monsieur de Balkany est le salaud objectif. Vous connaissez Monsieur de Balkany, non ? Le promoteur de Parly Deux...

Narboni Et l'espèce de hâte à partir d'Elisabeth, qui, finalement, incite presque Bernard à partir au moment où directement on l'invite à rester, est-ce que vous entendez qu'on la lise comme une distance plus grande encore peut-être que celle de son mari par rapport aux gens, ou une réaction de panique de quelqu'un qui se sent près...

Duras C'est la dernière panique. Après laquelle la panique disparaîtra. Le dernier sursaut, si vous voulez, avant la mort. La mort à sa vie précédente. Quand on lui dit : « Vous avez vomi », c'est sa vie qu'elle vomit. Elle ne le sait pas. Elle sait simplement que c'était agréable. Elle est dans ce mouvement-là, Elisabeth. Elle part pour protéger son « bien », ce bien que déjà elle vomit.

Narboni Il y avait dans le livre une phrase, je ne me souviens plus d'elle dans le film, sur Elisabeth, et qui était très dure, quelque chose comme : elle n'est pas capable d'aimer, ou elle n'aimera pas...

Duras Je l'ai enlevée. C'était, dans le livre : « Elle aurait pu aimer si elle avait été capable d'aimer ». C'était trop. C'était faux.

Narboni Et le film joue d'autant plus sur le côté panique dernière. Le livre donne l'impression d'une plus grande dureté finale.

Rivette Toutes ces paniques... — C'est une chose à laquelle je n'avais pas du tout pensé quand j'ai vu le film — j'ai brusquement le sentiment que tout cela fonctionne comme des levées de censures successives, de plus en plus profondes, d'Elisabeth, et que le film fonctionne un peu comme une analyse. Je l'ai sans doute très profondément ressenti pendant le film...

Duras Les cartes, surtout. C'est pratiquement une analyse...

Rivette L'ensemble...· Mais cela dit, il ne faudrait sans doute pas pousser trop loin la chose, car on serait alors tenté beaucoup trop vite de voir Stein comme l'analyste, par exemple, alors qu'en fait, les rôles sont beaucoup plus...

Duras Partagés. Répartis. Pendant le repas.

Rivette Non seulement pendant le repas, mais dans l'ensemble du film : c'est pour cela que le film ne se laisse pas ramener à une interprétation linéaire qui serait tout de suite récupérable : il y a ce glissement, ce fameux glissement des rôles qui se fait tout du long, qui fait que ça peut être aussi bien Max Thor, que Stein, qu'Alissa, d'une certaine façon, qui sont tous analystes, et aussi, d'une autre façon, analysés. Simplement, Elisabeth est, peut-être, purement du côté de l'analysé...

Duras Elle reste l'analysée. Sauf à un moment du miroir où il y a le glissement... — où la censure qui porte surtout sur la relation entre les êtres est levée. L'identification, entre Stein et Thor, dont je parlais, qui est pratiquement faite à la fin du film, elle se produit à un certain moment pendant la scène du miroir : « Comme nous nous ressemblons »... N'est-ce pas ? C'est-à-dire qu'il y a un glissement comme vous disiez, d'Elisabeth à Alissa. Pendant quelques secondes, l'identification s'opère. On peut appeler ça l'amour. Ou l'exigence communiste.

Narboni Je trouve le film effectivement plus complexe que le livre. Dans le livre, on a un peu l'impression — qu'on perd dans le film — que Stein est un peu le dispensateur de savoir.

Duras Il dit une chose, qui illustre ce que vous dites, c'est-à-dire qu'il ne faut plus souffrir. « Ce n'est pas la peine de souffrir, Alissa, plus jamais, personne, ce n'est pas la peine. » C'est à peu près la phrase de Bakounine : « Les peuples sont prêts... Ils commencent à comprendre qu'ils ne sont pas du tout obligés de souffrir. » — Blanchot a été... Je ne voudrais pas déformer sa pensée. Enfin, il m'a écrit une lettre, bouleversante. Il n'a pas encore vu le film. Et il disait qu'Alissa, pour lui Alissa est le pivot du livre, il la voyait dans un balancement continuel entre la mort et la vie. Il la voyait dans une perspective mortelle. Toujours sur le point d'être mortellement atteinte. A chaque minute de sa vie... Des gens ont dit : Stein, c'est Blanchot. Pour Philippe Boyer, dans la Quinzaine, Stein est celui « qui parle le désir de Thor », et qui va lui permettre de transgresser la pudeur, les règles du monde extérieur, du monde de l'ordre. Pour lui Alissa est — je le cite : « celle qui détruit et qui fait advenir la toute-puissance de la folie. » On a dit beaucoup, des personnages de « Détruire », qu'ils étaient des mutants. Que Stein, surtout, était un mutant. Je suis assez pour.

Narboni Ce qui m'a frappé surtout, c'est une espèce de passage de l'engourdissement, au sens fort...

Duras Engourdissement hippy, presque...

Narboni ... à l'éveil.

Duras Chez Stein ? Ou chez tout le monde ?

Narboni Chez tous les personnages. C'est un film sur la somnolence, avec des échappées, des surgissements, hors de cet engourdissement...

Duras Ça me plait beaucoup, ça. J'ai eu très peur en l'écrivant. J'étais dans la peur. Je ne peux pas vous dire l'état où j'étais. Mais une vraie peur. Peut-être que c'est ce dont vous parliez à l'instant... Ou bien la peur d'être gagnée par cet engourdissement. Dont je ne savais pas du tout où il allait me mener. Ou bien la peur de me réveiller.

Narboni « Détruire » vient beaucoup plus tard dans le film que dans le livre. « Détruire, dit-elle ». Qui est d'ailleurs : « elle dit : détruire », dans le film.

Duras Parce qu'il y a eu beaucoup d'équivoques là-dessus. Parce que, quand Thor et Alissa le disaient, de seule à seul, quand c'était dit entre deux personnes, on pensait que c'était une référence à une intimité érotique qui ne concernait pas les autres. Dans le film le mot est devenu public. Comme un mot d'ordre, je l'entends. Autrement... (Fin de bobine I-B.)

BOBINE II - PREMIERE FACE

Duras ... c'est tout ce que dit Lacan sur le mot de « Stein ».

Rivette Avec son sens allemand également, de « pierre »...

Duras Oui. « Lol V. Stein : ailes de papier... V, ciseaux, Stein, la pierre. » — Il m'a donné rendez-vous un jour, à minuit, dans un bar, Lacan. Il m'a fait peur. Dans un sous-sol. Pour me parler de « Lol V. Stein ». Il m'a dit que c'était un délire **cliniquement** parfait. Il a commencé à me questionner. Pendant deux heures. Je suis sortie de là un peu chancelante.

Rivette Mais il ne vous a pas parlé de « Détruire » ?

Duras Non. Il ne l'a pas encore lu, je crois. Peut-être regrettera-t-il la personne déplacée, Lol V. Stein. Je ne sais pas. Blanchot me parle d'Alissa, dans cette lettre. Il la voit : « ... dans la jeunesse du rapport mortel... dans la mort qu'elle donne, et qu'elle rejoint, éternellement. » Il dit que nous allons tous **faire** la destruction capitale. Il dit : faire, faire la destruction. Ce « faire » me remplit de joie. Blanchot est quelqu'un qui vous remplit d'amour et de joie. Ce qu'il dit d'Alissa, j'en ai le sentiment, quand je vois le film. Alissa peut mourir d'aborder Elisabeth Alione... — Elle est inquiétante, vous trouvez ? Moi, personnellement, je la trouve très inquiétante... — Elle veut tuer. Cette petite fille d'où ? de Manchester ? cette petite Anglaise me fait penser à Alissa... — Cette petite meurtrière. Elle est, constamment, balancée entre le mouvement d'aimer et le mouvement de tuer. Ça se sent dans le film, j'espère ?

Rivette Et, en même temps, c'est, pour moi, équilibré par son côté cassant, comme si elle pouvait se casser...

Duras Peut-être parce que je l'ai voulue

très corporelle. Par exemple, Stein, la première connaissance qu'on a de Stein, c'est le mot « Stein » : comme le mot agit sur elle. Elle dit « Stein »... Elle le reçoit, dans le corps, le mot. Et après quand elle voit Stein, ça ne fait que confirmer les choses. Elle est complètement physique, Alissa, pour moi... Si vous voulez : à un moment donné, elle parlait trop, j'ai coupé tout ça. Dans le livre, elle parle plus que dans le film.

Rivette Dans le film, elle agit par les rapprochements, par les contacts, même à distance, par les...

Duras Tropismes... — Elle est invivable, sauf pour Stein. Je pense que c'est ça que veut dire Blanchot, elle n'est pas faite pour vivre et elle vit.

Rivette Elle est l'inconfort — au sens le plus fort...

Duras Oui. — C'est-à-dire : elle est l'angoisse même. Vécue. Vécue avec innocence et sans aucun recours de la parole. Je ne peux pas parler d'un personnage ; je me dis que les acteurs vont lire le truc, et ils vont dire : voilà, elle préfère Alissa à Stein... Non, le personnage, c'est Stein, qui m'est le plus fraternel. — Vous voulez qu'on parle des conditions de tournage ? Le film a été tourné en quatorze jours, après un mois et demi de répétitions, et il a coûté vingt-deux millions. Je ne sais pas si ça intéresse vos lecteurs.

Rivette Eh bien si... Mais vingt-deux millions, global ?

Duras Je ne sais pas. Sans ces répétitions, je n'aurais pas pu le faire. Mais ne croyez pas que ces plans-séquences sont des plans économiques. Vous le savez ? — J'ai peur qu'on le dise, ça...

Rivette Ce qui est économique, c'est de découper, souvent.

Duras Pas forcément. Non. Pensez que j'ai cent trente-six plans.

Rivette Cent trente-six ? J'aurais dit beaucoup moins. J'aurais dit cinquante.

Duras Il y a cent trente-six plans, mais il y en a bien soixante qui ont été abandonnés. Les gros plans du repas. Parce que je me suis aperçu **après** avoir tourné, au premier montage, que ce qui était intéressant c'était l'impact, comme pendant le jeu de cartes, des paroles des autres sur Bernard Alione. Ce n'était pas les autres disant : nous sommes des juifs allemands, c'était Bernard Alione ressentant la chose. La recevant plutôt. Alors, il y a eu une coupe sombre dans tous les gros plans. Mais en quatorze jours... Pensez : on tournait parfois les gros plans à la file, sans les numéroter, vous imaginez... Ç'aurait pu être dangereux. — Mais ça ne fait rien. Il faut se laisser faire.

Rivette Que voulez-vous dire : vous vous êtes laissée faire ?

Duras Oh, je me suis laissée porter. Puisque le livre, je l'avais fait — à partir d'un certain vide en moi. Je ne peux pas maintenant justifier cela. Après coup. Il y a des choses très obscures. Qui ne sont pas claires pour moi du tout, même encore maintenant. Dans le film. Mais que je veux laisser comme ça. Ça ne m'intéresse pas de les éclaircir. Par exemple, toute la mise en scène d'Alissa arrivant. Toute la symbolique, quand elle dit : « Où est la forêt ? Elle est dangereuse ? » et puis Thor lui dit : « Comment le saistu ? », et elle le regarde en disant : « Je la regarde, je la vois... ». C'est après coup, mais très longtemps après, que j'ai pu me justifier, mais sur le moment, c'était complètement instinctif. La forêt étant à ce moment-là un danger encouru par Thor. Qui était attiré par Elisabeth Alione. Et l'attitude d'Alissa étant déjà un rassurement : « n'aie pas peur... », un rassurement de son mari. Et ça m'est apparu bien après que la mise en scène ait été faite. C'est à revoir le film ; quand j'ai vu le film, je me suis dit : Tiens, c'était juste...

Narboni Comment vient exactement le plan où il est dit : Je ne savais pas qu'Alissa était folle ?

Duras Elle quitte la table. Une contre-plongée sur elle. Et la voix off de Stein qui dit : « Vous ne m'aviez pas dit qu'Alissa était folle ». Ensuite on voit Stein, **ayant parlé ;** ensuite on voit Thor disant : « Je ne le savais pas ». Et sur Thor, off, Stein dit : « La femme que je cherchais ici depuis si longtemps, c'est Alissa — Thor ». C'est la seule fois où Alissa est nommée de son nom de femme mariée, parce que Stein... — pour bien marquer que Stein, en aucune façon, n'est gêné par le fait qu'Alissa est mariée... Est-ce que vous avez cru qu'ils étaient ses amants ?

Rivette C'est une question que je ne me suis même pas posée.

Duras Je ne sais pas moi-même. — Mais les détails m'intéressent pour le public. Je me dis : est-ce qu'il va voir ça, ou ça ?... Parce que, maintenant, je me mets à penser au public. Bêtement peut-être, mais inévitablement. — Je pense que oui, quand même... Et sur l'interchangeabilité des personnages ? Est-ce qu'elle est perceptible ? — Oui : c'est ce que vous appelez le glissement. C'est bien de le dire comme ça. Maintenant, je vais le dire. Glissement de l'un à l'autre. Parce qu'interchangeabilité, c'est interminable, c'est laid.

Rivette Mais ça ne joue pas seulement sur les personnages, ça joue sur les objets puisque la lettre elle-même est relue... — ça joue sur le rôle de la caméra, ça joue sur le regard qui glisse d'un personnage à l'autre, lui aussi — et qui est regard de je ne sais plus quoi. Ou qui n'est plus regard...

Duras Sur les cheveux... J'ai l'air de poser des questions, mais vous les enlèverez...

Rivette Les cheveux, ça m'a plus intrigué...

Duras C'est très obscur pour moi. Elle coupe ses cheveux... C'est un geste bizarre. Voilà : c'est un des points les plus obscurs, et je ne peux pas le dire. Je sais que c'est sacrificiel. C'est une chose qui va dans le monde d'Elisabeth, qu'elle donne à Elisabeth Alione, qui passe de l'autre côté du monde... mais pourquoi ? je ne sais pas.

Narboni Cela vous ennuierait-il si nous abandonnions « Détruire » pour parler de vos autres rapports avec le cinéma — en laissant à part le cas d' « Hiroshima » ? Dans quelle mesure vous sentez-vous plus ou moins liée aux adaptations de vos romans ? Il y en a certaines sur lesquelles vous avez travaillé...

Duras « Détruire » annule les autres.

Narboni Même « La Musica » ?

Duras Il y avait une gageure, c'était que la conversation elle-même était le sujet du film. C'était la gageure, elle a été tenue, mais... — Vous avez eu peur en voyant « Détruire » ?

Rivette Oui. Peur justement que le film cesse d'être inconfortable.

Duras On m'a dit que c'était un film qui faisait peur... Il me fait peur.

Rivette J'ai eu peur que ce soit un film qui cesse de faire peur.

Duras Mais « Détruire » me coupe de tout ce que j'ai écrit pour le cinéma : le couple... ça ne m'intéresse plus du tout maintenant de faire ce que j'ai fait. Je voudrais faire un autre film sur un texte que je fais, là. Qui s'appelle « Gringo parle, lui ».

Rivette Qui serait directement écrit pour être filmé ?

Duras Non. Encore ces fameux textes hybrides... Et ce serait un peu comme « Détruire », encore, c'est-à-dire une sorte de surexposition de certaines choses — et l'intrusion de l'irréalité, mais pas volontaire. C'est-à-dire que, quand elle est là, je la laisse. Je n'essaie pas de la mettre à la sauce du réalisme.

Rivette Je ne dirais pas « irréalité »...

Duras Je crois que c'est quand même pas loin. Mais quand je dis le mot surexposition, vous apercevez quelque chose ? — Et si je dis le mot irréalité, vous ne voyez pas... Et si je dis le mot sur-réalité ?

Rivette Oui, je le comprendrais mieux, sauf qu'il est connoté par « surréalisme »...

Duras Hyper-réalité. Oui. — Mais où est-on ici ? Ce film... n'est nullement psychologique. Nous ne sommes pas dans la psychologie.

Rivette On est dans le tactile, plutôt.

Duras Oui : ça, ça me plaît... Ça me coupe étrangement du reste. Le livre aussi. Sauf de certains autres livres, comme « Lol V. Stein », « Le Vice-Consul ». Ça, je suis encore d'accord. Mais les autres... J'étais encore encombrée par moi-même dans « Moderato ». Après, c'est moins... Mais dans « Détruire », là, vraiment, j'étais bien à l'aise. Enfin, dans la peur. Et en même temps, tout à fait libre. Mais dans l'épouvante de l'être... (Propos recueillis au magnétophone, et transcrits tels quels.)

1

2

le cahier critique

1. Terence Fisher : Les Vierges de Satan.
2. Oshima Nagisa : La Pendaison (Yun-do Yun et Koyama Akiko).

La pendaison

KOSHIKEI (La Pendaison). Film japonais en noir et blanc et vistavision de Oshima Nagisa. **Scénario** : Tamura Tsutomu, Sasaki Mamoru, Fukao Michinori, Oshima Nagisa. **Images** : Yoshioka Yasuhiro. **Musique** : Hayashi Hikaru. **Son** : Nishizaki Hideo. **Montage** : Shiraishi Sueko. **Décors** : Toda Jusho. **Effets sonores** : Susuki Akira. **Interprétation** : Sato Kei (l'officier chargé de l'exécution), Yun-do Yun (R), Watanabe Fumio (l'officier éducateur), Adachi Masao (l'officier de sécurité), Toura Mutsuhiro (le médecin), Komatsu Hosei (le procureur), Matsuda Masao (un fonctionnaire), Koyama Akiko (la coréenne), Oshima Nagisa (le narrateur). **Production** : Sozosha, 1968. **Distribution** : Argos Films. **Durée** : 1 h 57 mn.

Que la pendaison soit un thème cinématographique essentiellement érotique, c'est ce que d'aucuns voudront bien admettre, sans y insister. Que « Koshikei » en conséquence, soit un film **d'abord** érotique, érotique avant d'être politique et politique dans la seule mesure où il est érotique (1), c'est ce qui semblera peut-être une affirmation dogmatique, c'est en tout cas, à lire les (pas nombreuses) critiques qui ont traité de ce film, ce qui a été partout occulté : on a préféré insister sur les « vrais problèmes » « posés » par le film d'Oshima, sans prendre garde qu'à débattre des signifiés sans interroger leur rapport aux signifiants (voire au Signifiant Premier) on se condamne à voir en Oshima un Cayatte ou un Brooks japonais, un peu plus original et bizarre sans doute, mais puisqu'il est Japonais...

Or, si le film d'Oshima est passionnant, ce n'est pas parce que ses thèses apportent des pièces au dossier de la peine de mort, du racisme et des crimes de l'Impérialisme japonais, mais parce que son discours, si c'est bien un discours, se déploie à l'écran d'une manière jamais vue, parce que l'articulation de sa généralité à la singularité du sujet filmique est toute **particulière.** Je suis persuadé qu'au fond, Oshima se moque de la peine de mort en général. Je suis sûr que si elle l'intéresse jusqu'à la prendre pour sujet d'un film, c'est parce qu'elle est, au Japon, **pendaison.** Qu'elle exalte particulièrement Oshima, c'est possible, c'est ce qu'un autre film du même, « L'Obsédé en plein jour », se chargera de démontrer, et ce dont il ne sera pas débattu davantage ici.

Pas seulement le rite, aboutissant à cette brutale et définitive raideur du pendu, et qu'expose « objectivement » et violemment le « chapitre » liminaire du film — pas seulement le rite en est érotique. Mais la corde elle-même, cet objet vide — dont le vide obsède le film — formellement semblable à un zéro, faite pour être remplie, pour étreindre (son étreinte s'associant automatiquement à la jouissance/mort du pendu), la corde vide, présence/absence métaphorique autour de quoi le film gravite et s'organise, est bien le lieu et le signe du Manque (du Désir), le lieu et le signe de la Béance, de la Différence (de la Mort) qui fait problème, de sorte que la question qui semblait être (qui pouvait être) au début du film : « pourquoi pend-on ? » devient : « comment le (se) pendre ? », sous entendu: « pour que ça fonctionne comme avant (problème des fonctionnaires de l'Etat) ; pour que ça fonctionne autrement (problème de la jeune fille) ; pour que Quelque Chose fonctionne (problème de R) ». La question est donc celle du Désir (comme le signifie d'ailleurs clairement le crime de R) (le viol). Et c'est dans la problématique du Désir qu'il faut penser ce rapport de R (c'est-à-dire le Sujet au sens freudien) à l'Etat (c'est-à-dire à la Loi toujours au sens freudien) et réciproquement : soit le sujet du film. D'ailleurs quoi de plus évident, si l'on y réfléchit, que la relation syntagmatique **le viol-la pendaison-l'Etat,** quand on la lit (comme il faut de toute façon en passer par la lire) : **l'inceste-la castration-la Loi** (la dimension incestueuse du viol est explicite dès qu'apparait la Jeune Fille).

La corde vide, zéromorphique, est donc le signifiant fondamental. Elle ouvre et désigne un champ d'absence, une béance qui est le lieu même du film, et un temps vide, c'est-à-dire décomposé en segments logiques, en unités discontinues (R ne reconnait pas être R ; R essaie d'être R, etc.). Béance spatio-temporelle qui entraine l'angoisse et la frénésie des fonctionnaires, celles de remettre en marche le temps normal, c'est-à-dire le temps où le Viol est normalement suivi de son Châtiment, où l'un succède tout naturellement à l'autre, sans qu'une faille puisse se lire et se dire entre ces deux moments dont le second annule le premier.

Béance dont l'événement originel (le pendu ne meurt pas) prend alors la signification d'une catastrophe psychotique, que soulignent la Spaltung de R et la clôture du lieu (le procureur explique à R qu'il n'y a pas de Dehors).

Mais du coup, cette béance est aussi celle de l'inconscient libéré : le lieu de l'inconscient subvertissant le conscient, la loi. R est « inconscient » : cela veut dire, au niveau dramatique le plus superficiel, en état de non-connaissance radicale. Mais rien n'empêche de prendre le mot à la lettre freudienne : ce que veulent les fonctionnaires (2), c'est ramener R à l'unité de la conscience, à la structure monocéphale qui permettra de le rependre, de le pendre une bonne fois, de réparer le tissu déchiré du Discours de la Loi. R **inconscient,** et la Jeune Fille qui en est un avatar (tous deux sont structuralement des entités problématiques, des projections fantasmatiques des fonctionnaires) peuvent parler. Parlent nécessairement. L'enchaînement silencieux viol-pendaison brisé, s'établit aussitôt dans la brisure cette « parole inconsciente », l'Inconscient comme discours de l'Autre, comme Vérité.

La Vérité est donc ce trou dans le tissu serré de la conscience et de la Loi, tissu dont l'emblème est le drapeau de l'impérialisme japonais — et dont le cercle solaire **plein** s'oppose évidemment au cercle vide de la corde. Et ces deux cercles sont les emblèmes de deux discours : R ou la jeune fille parlent de face à travers le cercle de la corde comme s'il leur était une bouche ou un œil (ou une fente : cette Parole correspond au Viol qui en est l'essence même), tandis que le discours de la Loi ne peut se faire que **devant** le cercle solaire de l'impérialisme. Parole transversale, c'est-à-dire transgressive et véritative, contre discours horizontal (idéologique). Lorsque la Vérité atteint son acmé, la corde cesse d'être bouche, œil et sexe féminin et s'élève pour devenir l'auréole de la Jeune Fille.

Celle-ci est donc bien en dernière instance la parousie de la Vérité, la Vérité elle-même : et à quoi d'autre seraient aveugles les Fonctionnaires ?

Et la Vérité est aussi théâtre. Le champ zérologique ouvert par la non-mort de R (non-mort qui n'est rien d'autre que la mort « arrêtée », suspendue comme dans la nouvelle de Bierce), champ de l'inconscient-qui-parle, est un espace théâtral. La chambre d'exécution cesse d'être ce qu'elle est et devient scène : « une autre scène ». Voulant suturer l'inconscient de R et le ramener à la conscience, les Fonctionnaires sont obligés de mimer son crime : l'objectif de la caméra, semblable au cercle de la corde (par lequel nous l'avons vu la parole est transversale, i.e. l'énoncé transitif) et auquel répond la face impassible de R, enregistre alors le système signifié (horizontal) de leurs gestes, réfléchissant automatiquement leur inconscient, soit leur racisme, leurs perversions latentes, etc. Le temps arrêté est donc bien celui du théâtre, comme chez Brecht où l'utilisation politique des principes scéniques du théâtre chinois dénude les articulations habituellement cachées du drame, les montre en lumière de song, etc., de sorte qu'il est comme le tribunal (envers et dérision du tribunal de la Loi) où le temps dramatique est sommé de comparaitre, c'est-à-dire de confronter ses moments. L'agitation des fonctionnaires (ou leur immobilité comique, celle du Procureur, aussi violente que les mouvements violents de Watanabe) s'enlève sur le fond immobile de la mort, face silencieuse de la vérité que désigne dans son impassibilité R. Face silencieuse et espace, lumière où se

décomposent les hiérarchies, les fonctions, les masques, où se dénudent les pulsions, les chaos ; la confusion comique où s'abiment les fonctionnaires, devenus pour un temps histrions, marionnettes de l'Ordre perdu, qu'ils représentent, qu'ils tentent de re-présenter. La représentation achevée (ce qu'on attendait d'elle), **R reconnaît être R bien qu'innocent** : dans cette contradiction il s'efface. Le temps est remis en marche, mais la corde est de nouveau ce zéro, un zéro plus originel encore, à partir de quoi le problème doit être de nouveau, et sans fin, posé. Nous sommes renvoyés « à tous les autres R ». — Pascal BONITZER.

(1) Erotique au sens le plus violent : sexuel.

(2) Et particulièrement l'Educateur (Watanabe), figure évidente du Père Dans « Shonen », Watanabe joue le rôle du Père. Dans « L'Obsédé », du Commissaire.

Les Vierges de Satan

THE DEVIL'S BRIDE (Les Vierges de Satan). Film anglais de Terence Fisher. **Scénario :** Richard Matheson, d'après le roman « The Devil Rides Out » de Dennis Wheatley. **Images :** Arthur Grant, B.S.C. (De Luxe). **Musique :** James Bernard. **Montage :** Spencer Reeve. **Décors :** Bernard Robinson. **Son :** A.W. Lumkin. **Costumes :** Rosemary Burrows. **Chorégraphie :** David Toguri. **Effets spéciaux :** Michael Stainer Hutchins. **Assistant réalisateur :** Bert Batt. **Interprétation :** Christopher Lee (Duc de Richleau), Charles Gray (Moccata), Nike Arrighi (Tanith), Leon Greene (Rex), Patrick Mower (Simon), Gwen Ffrangcon Davies (la Comtesse), Sarah Lawson (Marie), Paul Eddington (Richard), Rosalyn Landor (Peggy), Russell Waters (Malin). **Production :** Anthony Nelson Keyes, pour Seven Arts-Hammer, 1969. **Distribution :** Cinécran. **Durée :** 1 h 35 mn.

« The Devil's Bride » aurait été de toute manière un film différent des autres Terence Fisher dans la mesure où l'érotisme n'y est pas, comme dans tous les films dits d'épouvante, le ressort même de la fiction, le thème de la tentation s'en trouvant nécessairement infléchi : car il ne s'agit plus de savoir quand ni comment les personnages y succomberont (sachant que de toute manière, dans ces films, leur érotisme, celui que nous leur prêtons d'avance, les induira tous en tentation), par qui ils seront séduits, ou de qui ils seront séducteurs, mais uniquement, dans cette très abstraite fiction, qui, de l'un ou de l'autre parti, l'emportera.

Alors que dans les films de vampires, peu importe en fait le triomphe ou la défaite du bien et du mal, seul comptant un jeu érotique dont les détours, les suspens, les contaminations successives tissent une fiction continue (comme dans le « Dracula » de Browning, le plus beau, entièrement fait sur l'idée de continuité, et de contiguïté sur tous les plans de sa fiction et de son écriture, entre les sexes, entre les hommes et les animaux, les bêtes et les choses, etc.) qui trouve dans sa thématique l'aliment qui la nourrit indéfiniment, ici, l'opposition une fois pour toutes déclarée entre les deux mondes est posée d'emblée comme la condition d'une fiction où la tentation n'est plus, comme dans les autres, moyen de combler insensiblement leur écart, mais de marquer leur opposition.

Etre ou ne pas être voué au démon, lui appartenir ou lui résister n'étant prétexte qu'à signifier et garantir la présence opposée et simultanée de ces deux mondes, et l'existence d'une fiction qui se nourrit moins de leurs interférences qu'elle ne se maintient de leur plus grand écart.

Mais si l'unique thème du film est le manichéisme, sa fiction cinématographique, à tous les niveaux de lecture qu'elle suscite, ne se soutient d'aucune vérité révélée autrement que par elle. D'où la question qui la fait basculer tout au long du film avec lui : comment y concevoir, y inscrire et y lire la certitude de cet écart, si elle se refuse d'emblée la facilité du manichéisme, l'absolue lisibilité des signes et l'absolu partage du blanc et du noir, l'évidence de la vérité ? La première difficulté à maintenir quelque ordre et quelque clarté dans son dualisme lui venant de ce que, nourrie de signes ésotériques (illisibles), elle ne trouve pas dans sa matière propre le moyen de se soutenir, et doit alors chercher dans sa relance perpétuelle par des signes, des regards, des paroles, des plans et des séquences qui n'en finissent pas de se contredire, le moyen de se perpétuer, le mouvement du film, sa raison, devenant celui et celle de sa survie même, la vouant de toute manière à la précarité, à une désagrégation en signes, images, scènes erratiques, jusqu'à l'épisode où, par un artifice de pure mise en scène, un cercle se forme, incluant pour un temps les deux mondes dans un rapport étroitement complémentaire.

A la fin du film, le duc de Richleau demande à Moccata d'accepter son âme en échange de celle de Mrs Carlisle (Tanith). Moccata lui refuse, l'univers démoniaque ne pouvant évidemment se nourrir que d'âmes qui ne sont pas trop compromises avec lui, par un processus d'absorption nécessaire et contradictoire : car s'il ne peut se perpétuer qu'en détournant le plus possible d'âmes pures, il ne soutient son existence que du regard que l'autre monde porte sur lui.

D'où la subtilité (toute schématique) du personnage du duc, qui tout à la fois découvre (invente), dénonce, perpétue et détruit le monde démoniaque et la fiction du film. Parce qu'il sait d'abord, pour l'avoir lu, que le monde démoniaque existe, ce savoir initial introduisant cinématographiquement la fiction, dans la première scène où nous ne verrions rien de suspect si la caméra (le regard du duc) ne signifiait par son insistance sur les personnages, les objets, qu'ils sont les signes d'autre chose, ni si les commentaires du duc sur les figures, les textes, les lieux, ne nous en apportaient une preuve à laquelle nous nous empressons par jeu de souscrire, même si (parce que) le duc, que nous ne cesserons pas un instant de prendre pour le démiurge dans le personnage duquel il s'est installé d'emblée, nous apparait aussitôt très suspect de compromission avec l'univers démoniaque qu'il dénonce : par son allure inquiétante, par la rosette rouge qui fait écho, sur son costume noir, à l'œillet de Moccata, et surtout parce qu'il en sait vraiment trop long sur ce dont il parle, ce qui, tout à la fois, garantit la crédibilité de son discours, donc la force de la fiction, et finalement en retour la blancheur paradoxale du personnage.

Par ce savoir qui est lui-même donné comme diabolique, par ces formules que le duc ne devrait pas connaître et qui l'impliquent dans l'univers démoniaque, le manichéisme du thème est une fois pour toutes tranché en même temps que trahi, et la fiction établie mais irrémédiablement compromise : puisque, tout au long du film, elle ne se soutiendra (et se détruira) que par le regard qui l'a introduite, et par les discours à double tranchant (à double versant) qui l'ont dénoncée.

D'où la beauté de l'hypnose en série de la nièce du duc, de Tanith et de David, interrompue par l'entrée de la fillette, et de l'artifice final de la récitation des formules par ce seul personnage absolument étranger à la fiction, ignorant de l'existence de ce double monde, et dont le sacrifice manqué aurait pu annuler la distance absolue entre le monde infernal et l'autre, que les autres personnages, dans la mesure où ils connaissaient l'existence du monde infernal et se trouvaient tous plus ou moins compromis avec lui, étaient bien incapables de maintenir, l'erreur fatale de Moccata, au moment où toutes les chances sont de son côté, étant de préférer récupérer Tanith plutôt que de sacrifier (supprimer) le dernier personnage pur de l'histoire, dont la disparition aurait pu faire basculer le monde entier de son côté, peut-être simplement par impuissance à concevoir (comme tous les

autres personnages) cette distance qui garantissait aux deux mondes un écart conceptuel par eux de plus en plus compromis, et à la fiction son existence.

L'effet, prévu par personne, de la récitation de la formule, étant à la fois l'accomplissement, le dernier sursaut et l'annulation de la fiction, par une créature qui n'en participe pas, et par une parole qui, par l'excès même de son effet, s'en abstrait en la détruisant : d'où la fantastique impossibilité cinématographique de cette scène irréalisable par un cinéma trop impliqué, comme ses acteurs, dans la fiction qu'il a engendrée avec eux pour en finir définitivement avec elle, après avoir expérimenté et épuisé tous les moyens de marquer sa dualité, comme si même la mise en scène (amenée à sa plus grande efficacité dans la scène du cercle) se montrait désormais impuissante à récupérer un écart qu'elle s'était appliquée une dernière fois à tracer dans la scène précédente. Il est remarquable que dans cette scène de la conjuration du monde démoniaque par le cercle, la mise en scène, avec prudence, ne joue qu'à l'intérieur du plan, entre un cercle et un entour entre lesquels ont lieu des appels, tentations circonscrites, à tout moment repérables et maîtrisables (toujours prévus d'avance par le duc), mais que le cinéaste renonce à inscrire dans les rapports d'un champ à un autre, après être passé par tous les moyens de produire l'écart :

— dans le champ-contrechamp initial de la première scène ;

— souvent dans l'image même, comme dans la scène de la poursuite en voiture, abîme de décrochements et de recadrages : le travelling-matte des personnages fantastiquement détachés d'un fond dont la « réalité » est accusée par la voiture qui les suit, qui trace une profondeur qui les en décroche, le regard de Moccata dans le rétroviseur, la glace voilée et brisée, l'image qui s'inscrit à nouveau sur l'écran blanc, la vapeur blanche qui masque toute la scène, etc. ;

— dans la mise en scène du champ de la caméra : le cercle ;

— dans le montage de la séquence entière, où le cinéaste (le duc) joue avec les temps et les lieux ;

— au moyen d'une parole qui introduit la fiction, anticipe sur l'écriture cinématographique, soutient la mise en scène, pour finalement, au-delà de toute mise en scène et du jeu d'aucun personnage (la récitation de la formule), célébrer, par l'usage extrême qui en est fait, l'anéantissement de son pouvoir fictionnel ;

— enfin, dans la totalité rétrospective de la fiction qui, dans la scène finale, prononce, par la bouche du duc, le commentaire posthume de son annulation : l'annonce de la disparition de Moccata, qu'il convenait de ne pas montrer et de seulement dire, sous peine de la faire renaître par un dernier effet d'un imaginaire cinématographique (au simple sens d'image) qui s'efface définitivement devant une parole elle-même désormais sans pouvoir pour avoir dénoncé, par l'abus même de son pouvoir, une fiction qui, hors des temps où l'autre monde était visuellement (et volontiers dérisoirement) présent, ne se soutenait que de son artifice, parole diabolique donc **sur** tous les plans.

L'originalité de « The Devil's Bride » étant, par la mise en œuvre de la parole et des regards qui y est faite, d'être une fiction « moderne » qui prétend prendre à la lettre, et jouer naïvement, des illusions « primitives » du cinéma dit subjectif (c'est un peu « Mabuse », avec l'érotisme en moins), qui sont d'autant mieux perçues que le spectateur n'a aucune raison autre que celle de jouer le jeu de la fiction d'accepter puisqu'il n'est jamais sollicité par autre chose que le désir de sa sauvegarde, et qu'il est amené à réinventer à chaque instant.

La preuve, ce rouge qui, dans la scène où Moccata hypnotise la nièce du duc, est d'abord investi, côté Moccata, de la connotation diabolique qui affecte le personnage, pour être ensuite, dans toutes ses nuances, du rose de la robe au pourpre du fauteuil, être marqué, du côté de la femme, du signe d'une diabolicité comme inscrite par le regard de Moccata, dénonçant ainsi la contradiction d'une fiction qui, créée de toutes pièces par les effets d'inscription subjectifs de ses personnages (Moccata, Richleau), leurs paroles, leurs regards (la caméra), ne persiste en fait que par sa toujours possible annulation par l'un et l'autre, et s'efface dès lors que leur affrontement n'est plus possible. Eux qui la créent (la dénoncent) s'en excluant par le simple fait qu'ils l'inventent, et qu'ils ne sont pas eux-mêmes pris dans le jeu de son énonciation qui ne se soutient que de la leur, elle est perpétuellement menacée (et relancée) par un créateur et un démiurge qui échangent en permanence leur rôle, ou plutôt se repassent un rôle qui exigeait, selon la dualité abstraite et arbitraire d'une fiction non crédible hors du champ de leur parole et de l'espace de leur regard, d'être jouée par un double personnage (Richleau/Moccata) dont il suffisait, pour qu'elle s'efface, que l'un disparaisse, pour que cesse toute l'ambiguïté du premier (qui n'était pas d'une grande profondeur théologique) et la dualité de la seconde, et pour que soit promis, avec la fin du film, le retour à l'ordinaire du monde.

Jean-Pierre OUDART.

Nous publions ci-contre les génériques de « La Voie Lactée » et « Simon du Désert », qui n'avaient pas accompagné leurs critiques dans le numéro 212. Nous continuerons dans les prochains à publier les génériques en retard (« La Honte », etc.).

SIMON DEL DESIERTO (Simon du désert) Film mexicain en noir et blanc de Luis Buñuel. **Scénario et dialogues** : Luis Buñuel et Julio Alejandro, d'après une idée de Luis Buñuel. **Images** : Gabriel Figueroa. **Montage** : Carlos Savage. **Assistant metteur en scène** : Ignacio Villareal. **Musique** : « Hymne des pèlerins » de Raul Lavista ; tambours de la Semaine Sainte de Calanda. **Interprétation** : Claudio Brook (Simon), Silvia Pinal (« Diablo »), Hortensia Santovena (la mère de Simon), Francisco Reiguera (le Supérieur des moines), Luis Aceves Castañeda (le nain), Enrique Alvarez Felix, Enrique Garcia Alvarez, Antonio Bravo, Enrique del Castillo, Eduardo Macgregor. **Production** : Gustavo Alatriste, 1965. **Distribution** : La Pléiade. **Durée** : 50 mn.

LA VOIE LACTEE Film français de Luis Buñuel. **Scénario et dialogues** : Luis Buñuel et Jean-Claude Carrière. **Images** : Christian Matras (Eastmancolor). **Son** : Jacques Gallois. **Décors** : Pierre Guffroy. **Costumes** : Jacqueline Guyot. **Montage** : Louisette Hautecœur. **Assistant metteur en scène** : Pierre Lary. **Interprétation** : Paul Frankeur (Pierre), Laurent Terzieff (Paul), Alain Cuny (l'homme à la cape), Bernard Verley (le Christ), Edith Scob (la Vierge Marie), Jean-François Rosanis (l'enfant aux stigmates), Jean-Claude Carrière (l'évêque Priscillien), Rita Maiden (une priscillanienne), François Maistre (le curé de l'auberge française), Claude Cerval (le gendarme sceptique), Bernard Musson (l'aubergiste français), Julien Bertheau (Monsieur Richard), Ellen Bahl (Madame Garnier), Michel Dacquin (Monsieur Garnier), Bernard Cohn (troisième œnophore), Georges Marchal (le Père Billuard, de la Compagnie de Jésus), Jean Piat (le Janséniste), Augusta Carrière (Sœur Françoise), Muni (la Supérieure), Michel Piccoli (le Marquis), Christine Simon (Thérèse), Pierre Clementi (l'Ouvrier qui ne chôme pas), Agnès Capri (la directrice de la pension Lamartine), Gabriel Gobin (le père de famille), Claudine Berg (la mère de famille), Michel Etcheverry (l'Inquisiteur), Jean-Daniel Ehrmann (le condamné), Pierre Lary (le jeune moine), Claudio Brook (l'évêque exorciseur), Denis Manuel (un étudiant), Daniel Pilon (l'autre étudiant), Julien Guiomar (le curé de l'auberge espagnole), Marcel Perez (l'aubergiste espagnol), Pierre Maguelon (le caporal garde civil), Claude Jetter (la jeune fille dans la chambre du premier étudiant), Claude Jaeger (l'homme dans la chambre du deuxième étudiant), Paul Pavel (premier aveugle), Marius Laurey (deuxième aveugle), Delphine Seyrig (la prostituée). **Production** : Greenwich Films (Paris) - Medusa (Rome), 1969. **Distribution** : C.C.F.C. **Durée** : 1 h 38 mn.

7 films français

L'Américain. Film de Marcel Bozzuffi, avec Jean-Louis Trintignant, Bernard Fresson, Marcel Bozzuffi, Françoise Fabian, Jacques Perrin, Simone Signoret, Rufus, Jean Bouise.

Un jeune rouennais, revenant de Los Angeles après onze ans d'absence, arrive dans sa ville d'enfance. De lui, on ne saura guère plus, mais des autres, davantage : tous ceux qu'il s'obstine à rencontrer comme s'il poursuivait quelque quête ou enquête. On saura un peu de ce qu'ils furent (flashbacks), et beaucoup de ce qu'ils sont devenus, dans leurs « ratages » ou « réussites » respectives.

Quant au but même de l'enquête, il se dessine rapidement mais exactement vers la fin (avec un côté à la fois précis et « mythique » qui le rend d'autant plus impressionnant) faisant ainsi « prendre » tous les éléments précédents qui se trouvent dotés d'une signification qui pourrait être celle-ci : qu'est devenue ma génération ? Qu'est devenue la France de ce temps-là ? Et l'on en est à la fois tout surpris et gêné : plein d'admiration pour une si belle idée, mais ne sachant trop s'il faut dire le film mineur malgré cette idée ou grand malgre ses défauts, ou les deux.

Toujours est-il que le film touche à quelque chose qui fut rarement traité chez nous : le temps qui passe, ou qui a passé, sur un groupe ou une génération. Ainsi (par-delà tous les thèmes ou notations qui pourront faire penser à Demy — influence ou recoupement ?) on voit ce film esquisser chez nous ce qui fut plus pleinement abouti ailleurs : Hongrie (« L'Age des illusions ») ou Amérique (« Le Groupe »). Le film, par ailleurs, touche aussi à une chose dont nous avons toujours eu sur le cœur qu'elle n'ait jamais pu être dite dans notre cinéma (la France restant toujours le seul pays dont aucune guerre ne puisse jamais être mise en question) la guerre d'Algérie.

Il reste que, bien que touché au vif, on ne sait toujours trop comment cerner ce film tant il comble et frustre à la fois. On se dit que les dialogues auraient pu être un peu moins (ou un peu plus) élaborés, que la mise en scène aurait pu être un peu moins mise en scène, on se dit aussi qu'il est peut-être dommage que la charge informative et affective des flashbacks (effectivement nécessaire au film) n'ait pas été, tous retours abolis, investie dans le présent (ce que réussit précisément Szabo), bref : on se dit ceci, on se dit cela, et finalement on réalise qu'il n'y a rien d'autre à dire que « Allez voir ce film », avec l'assurance que, une fois les parts faites de ce que l'entreprise peut avoir de déficient, on y trouvera quand même ce qui suffit à la justifier. — M. D.

Arthur Rubinstein, L'Amour de la vie. Film de François Reichenbach et Gérard Patris, avec Arthur Rubinstein et la collaboration de Bernard Gavoty.

Rubinstein et Reichenbach ayant de l' « Art » en général **à peu près** la même conception (l' « Art » est fondé essentiellement sur le **don** et le **truc**, sur la magie et le racolage, **seuls** sont **appelés** à le **pratiquer quelques rares élus** disposant de l'état de grâce), on a droit à l'une des plus belles parmi les récentes occurrences du discours bourgeois se contemplant dans le bonheur, se mirant béatement, se **dédoublant** (se fendant) d'allégresse repue. L' « Art » étant un secret, une alchimie dont il ne faut pas révéler la formule, le sésame, le chiffre, mais seulement dispenser des effets mystifiants **brouillés**, le double discours musical-filmique croise l'économique, le sexuel, le politique comme suit :

1) **Le travail** : il n'en est pas question une seconde, rien n'en relevant vraiment. Pas l'ombre d'une difficulté technique à penser et résoudre, jamais un texte musical à lire, déchiffrer et réfléchir, il n'est de trait que d'esprit, de syncopes que provoquées chez les foules par un joli rubato. Les « grands » musiciens n'ont jamais pensé leur pratique en terme d'efforts et de travail, dont il reviendrait à l'interprète de chercher au moins la trace, ils constituent à travers les âges et les lieux une famille, une secte ésotérique de privilégiés dont il suffit qu'ils **parlent** à l'interprète dans une communion spirituelle généralisée et directe. Par conséquent, même les innombrables fausses notes de Rubinstein seront mises au compte du don (faux-pas sans conséquence de l'infinie générosité divine). De l'autre côté du miroir, soit du côté filmique, l'illusionnisme frégolique se poursuit en se redoublant : il est **essentiel** que le spectateur ne voie, ne distingue ni ne comprenne rien, que tout se passe dans le coulé et le facile, dans le piqué et le flou. Par exemple, quand Rubinstein joue « Polichinelle » de Villa-Lobos, les choix de l'angle, de la distance, de la focale, concourent à offrir un barbouillage stroboscopique des moins straubiens faisant crier à la magie, à la prestidigitation.

2) **Le sexuel** : l'artiste, quand il « crée », c'est pour lui comme faire l'amour, tout le monde sait ça. Donc, Rubinstein ayant repris cette forte pensée, on monte « cut » sur sa déclaration un zoom-avant vers ses yeux révulsés, sa bouche gourmande, ses plissements palpébraux, pendant qu'il écoute du Schubert.

3) **Le politique** : et son ancrage géographique obligé. On passe de l'Iran à l'Espagne (vision barrésienne . visage aux yeux de velours hasardé dans le cadre d'une fenêtre, rose rouge en amorce), du pèlerinage montmartrois (les peintres, les touristes américains, la concierge serviable, la petite maison où l'on a eu une jeunesse bohème difficile mais où l'on a vécu ses meilleurs moments conjugaux), à Israël. Dès lors, rien de plus facile que d'annexer, par un montage idéologique, Beethoven à la guerre des Six jours, et explicitement Chopin, au titre de l'exil universel. — J N.

Les Chemins de Katmandou. Film d'André Cayatte, avec Renaud Verley, Jane Birkin, Elsa Martinelli, Serge Gainsbourg, Pascale Audret, Marc Michel, Arlene Dahl.

Début : flashes des événements de mai, « sur le vif ». Puis chute sur une interview reconstituée, au dialogue bien frappé, qui chute elle-même sur un « mot » : « Cocu ». Suit un sketch · un trio de charcutiers, plus charcutiers que nature, expose en vitrine, à l'intention de notre héros, une pancarte à narguer qui affiche ce même « cocu ». Naïveté ou distanciation ? Toujours est-il que ce Cayatto-brechtisme intrigue.

Ensuite, le film repart sur une remarquable inversion thématique. A savoir que, Katmandou étant le lieu où une certaine génération va chercher l'oubli d'une certaine civilisation, il va s'agir d'y faire aller notre héros dans un but exactement contraire : la basse recherche de l'argent. Nous comprenons du coup que, brisé dans son idéalisme par le mépris des B O F., le héros traduit son désespoir en se roulant dans le matérialisme — au sens, bien sûr, où l'on entendait ces mots à l'époque de l'entre-deux guerres (70-14).

Ne trouvant pas d'argent, il va se choisir une autre voie et se faire petit truand. Puis, réflexion faite, il va adopter une autre voie non moins bourgeoise consistant à enseigner aux Indiens les « bienfaits de notre civilisation ». Ainsi finit-il en cultivant leur jardin.

Il se trouve que nous découvrons entre-temps une vision très curieuse des mœurs et contrées indiennes, népalaises et hippies. Ces derniers, notamment, sont montrés comme une sous-humanité larvaire et repoussante. C'est ici que les choses se gâtent pour Cayatte que l'on accuse généralement d'inexactitude ou de malignité. On a tort. Car on oublie qu'on voit toutes choses à travers les yeux

d'un petit-bourgeois qui ne peut faire autrement que voir chez autrui les sept péchés capitaux de sa propre classe. Il est normal qu'entre autres choses il soit allergique à l'amour libre et qu'il donne au mot « drogue » le sens que lui donnent chez nous les bourgeois, précisément, et avec eux les truands.
Ce film est donc en fait, à qui sait le lire, un grand film démystificateur et même didactique. Du moins est-ce ainsi que j'ai choisi de voir le film. Peut-être dira-t-on qu'il fallait le voir autrement. Mais cela reviendrait dès lors à admettre que Cayatte a perdu d'un coup tout talent et, qui pis est, cette honnêteté dont il a toujours (talent ou pas) fait preuve jusqu'ici. A tort ou à raison je me refuse à l'admettre. — M D.

Clérambard. Film d'Yves Robert, avec Philippe Noiret, Dany Carrel, Gérard Lartigau, Claude Piéplu, Lise Delamare, Martine Sarcey

Le Débutant. Film de Daniel Daërt, avec Didier Dautain, Roger Pierre et Jean-Marc Thibault, Sophie Agacinski, Evelyne Dassas, Nicole Vassel.

Le Guérillero et celui qui n'y croyait pas. Film d'Antoine d'Ormesson, avec Michel del Castillo, Marc Cassot, Krista Nell, François Pétriat.
Manque totalement de la drôlerie que l'on trouve d'habitude dans ce genre de productions (la Bolivie reconstituée dans le Languedoc, avec musique par les Gitans de Montpellier). Un « Régis Debray » apathique et un ancien d'Algérie-Indochine y échangent pendant un temps excessif des généralités à peu près équivalentes sur leur vocation respective. Le révolutionnaire, personnage christique à qui Michel del Castillo confère une absence certaine, est irrémédiablement ridiculisé (il est venu dans le coin parce qu'il ne s'entendait plus avec ses copains, laisse passer vingt fois une mitraillette sous son nez avant de partir en non-violent au dernier plan), mais le para est nettement plus vraisemblable, de meilleure fréquentation (il fait la cuisine) et de meilleure conversation. Peu importent ces distinctions mesquines, car tout se passe dans la « fraternité virile » et « au-dessus de la mêlée » : strictement pour humer l'humain. — D. A.

Money Money. Film de José Varéla, avec Jacques Charrier, Adriana Bogdan, Nella Bielski, Clotilde Joano, Pascal Aubier.
De même qu'il y a des films qui ont tout pour être réussis et qui sont ratés, ainsi y en a-t-il qui, bâtis sur un principe « dangereux », avaient tout au départ pour être ratés mais sont finalement réussis. C'est le cas de ce « Money Money » dont on croit dès l'abord pressentir le dangereux piège où il va s'enliser, mais qui s'installe bien vite dans une forme irrécusable d'existence.
Et d'abord, parti pour être, semble-t-il, un film sur et contre la « société de consommation » (dont l'expérience montre qu'il se trouve presque toujours consumé par son propos même), le film se trouve devenir en fait un film sur la mythomanie — la mythomanie du minable ou du paumé (ou disons plus carrément de celui qui est ou se sent pauvre), qui est hanté, ravagé, par l'idée de richesse et de « réussite » (obsédé, en fait, par leurs signes ou formes les plus dérisoirement extérieurs) Ainsi voyons-nous comment le film en revient par là, tout compte fait, au propos que nous lui prêtions au début, mais à travers un parti pris dès lors suffisamment concret et traité de façon suffisamment simple et précise pour que ce propos redevienne de ce fait pertinent. Ceci se traduit par l'histoire, en forme d'itinéraire implacable (ou disons « programme ») d'un « petit chose » de la civilisation moderne (en l'occurrence employé de bureau) qui est talonné par le rêve de pénétrer un monde dont il ne cesse de côtoyer les formes, mais à la porte duquel il se sent condamné — sauf « miracle » — à rester. Mais à ces grandeurs impossibles, le crédit va donner d'emblée un air de possibilité — et (achat de la voiture) un début de matérialisation (crédit dont l'engrenage est commun à tout film traitant de la vie économique actuelle, mais qui est utilisé ici comme base de lancement vers des mondes parallèles), devenant ainsi le point de départ de notre itinéraire. Cet itinéraire de la destruction va être jalonné essentiellement par deux étapes représentées par la rencontre avec deux personnages que leurs rapports avec l'argent (dans le manque ou la surabondance) situent, l'un au-delà, l'autre en-deçà de la position du personnage principal qui (dans l'inconfort où le met sa névrose d'ambition) ne peut manquer d'être fasciné par leur commune aisance à se mouvoir dans le monde de l'argent ou de la pauvreté. Le premier (Pascal) est un riche dandy gâcheur de fric, passé maître en petites combines minables, mais fructueuses et prestigieuses, le second (Biaggi), est un « bohème » paumé, mais dont toute l'assurance vient de ce qu'il vit sa pauvreté dans le registre de la fable il est celui pour qui la richesse est toujours à portée de la main, de par la magie d'opérations fabuleuses dont il est persuadé qu'elles vont lui apporter en un tournemain la fortune. Bref, c'est un mythomane caractérisé, et de ce point de vue, le film nous fournit sur ce genre de folie une des plus belles scènes qu'on ait vues. « Trompé » par l'un et l'autre personnage, notre héros va se trouver seul pour relever, lors de l'étape terminale, le dernier défi.
Ici nous avons le troisième personnage, un jeune et riche businessman américain (un genre de King Murray légèrement « parisianisé ») en face duquel le héros va tenter de relever tous les défis à la fois. Cela tourne vite chez lui à la conscience à la fois de sa faiblesse et de la dérisoire puissance qui lui reste encore d'en jeter plein la vue, une bonne et dernière fois pour toutes, à lui-même et aux autres Commence ici l'engrenage des dépassements destructeurs, dans une sorte de potlatch inversé qui consiste à consumer tout ce que l'on n'a pas su amasser — mais qu'on peut, grâce au chéquier, se donner l'illusion de posséder.
Ce film précieux (où la justesse de l'auteur se confirme — entre autres détails — par la façon dont il a permis à Jacques Charrier de se « libérer ») nous fait traverser tout un cycle de hantises assez rarement dites au cinéma, et particulièrement difficiles à rendre : à savoir tout ce qui a trait à la marginalité. Marginalité sociale ou économique, mais qui pourrait aussi bien être de surcroît géographique (le sentiment de « provincialité »), comme il en va dans le « Père Noel » de Jean Eustache — dont le héros a lui aussi quelque tendance à se réfugier dans le « mythe ». Bref, on a là un des rares films réussis sur ce qu'il faut bien appeler, mentale ou financière — la misère. — M.D.

10 films italiens

Amanti (A Place For Lovers) (Le Temps des amants). Film de Vittorio De Sica, avec Marcello Mastroianni, Faye Dunaway.

Il cavaliere solitario (Ringo le vengeur). Film de Rafael Romero Marchent, avec Peter Martell.

Commando suicida (Commando Suicide). Film de Camillo Bazzoni, avec Aldo Ray.

Killer adios (Qui a tué Fanny Hand ?). Film en scope de Primo Zeglio, avec Peter Lee Lawrence, Marisa Solinas, Armando Calvo, Rosalba Neri.

Le meilleur Zeglio depuis longtemps, même si Fanny Rand ne meurt (étranglée par un bas de soie) qu'au bout d'une heure et demie de projection. Là où Leone ruine (en l'assumant jusqu'au bout et **au-delà**) l'habituelle répartition des personnages en bons et mauvais, Zeglio (et avec lui tout un courant larvaire et un peu picaresque du western italien) oppose l'**en-deça** : l'effacement graduel, à mesure que le film avance, de ladite répartition (effacement qui était au cœur de quelques grands films dwaniens et un peu oubliés). Le résultat en est que les personnages, ni bons ni méchants, en perdent tout intérêt et semblent plutôt étonnés (et même un peu gênés) d'être embarqués dans une histoire aussi complexe (et dangereuse !). Aussi chaque nouvelle scène impose le sentiment que tout (et rien d'autre) peut arriver, mais ce tout, lorsqu'il est passé, parait encore bien peu. — S D.

La monaca di Monza (La Religieuse de Monza). Film d'Eriprando Visconti, avec Anne Heywood, Hardy Kruger, Antonio Sabàto.

Porcile (Porcherie). Film de Pier Paolo Pasolini, avec Pierre Clémenti, Jean-Pierre Léaud, Anne Wiazemski, Alberto Lionello, Ugo Tognazzi, Marco Ferreri, Franco Citti.

Après « Teorema », tout était à craindre, surtout d'un Pasolini persévérant dans la voie du sujet scandaleux, ressassant de plus une parabole en forme de pièce vieille de trois ans. En fait, « Porcile » a été jugé suivant les mêmes critères absurdes que « Teorema », c'est-à-dire en fonction de ce qui y est dit : la déception de la critique, l'indignation (ou même la satisfaction) devant telle ou telle réplique (cannibale, anti-allemande, zoophile ou autre), ont aussi peu de rapport avec le film et sont aussi bon signe qu'était inquiétant l'enthousiasme devant l'œuvre précédente. Là, par exemple, les gens s'excitaient sur l'allégorie ; or, c'est précisément ce qu'il y a de plus faible, de plus « intelligentsia romaine », chez Pasolini. Dans « Porcile », l'équivoque n'est plus possible. La parabole atteint un tel simplisme que, une fois énoncée (lue) dès les premiers plans, elle s'efface complètement. Le film peut alors se décider à être, cette fois, véritablement la démonstration d'un théorème, d'une parfaite gratuité. En prenant trop littéralement la référence à Brecht et en oubliant Grosz, on appauvrit le film : après les marionnettes humaines de « Che cosa sono le nuvole ? », ce sont ici des humains marionnettes. Les références figuratives de l'épisode Clémenti, photographié avec une élégance très italienne (Nannuzzi ?), joué avec une sauvagerie de bon ton, sont plus gênantes que leur absence dans l'épisode Léaud, entièrement admirable, image reflétée à l'infini de la construction binaire du film, ouvert avec l'image des ailes symétriques d'un papillon et clos par celle du visage de Tognazzi coupé en deux par son index vertical. « Porcile » est le film le plus secret qu'on puisse imaginer, complètement bouclé, n'offrant aucune prise : une mécanique (les rapports — répliques, structure, ton du discours indirect, etc. — avec la « machine infernale » d' « Edipo re » sont à dénombrer) qui se déclenche en une heure quarante (Pasolini a raison de parler d'un film fait comme en appuyant sur des manettes). « Pasolini semble possédé, dirigé par et travaillant à partir d'une vision composée intérieurement... Le film existe dans sa tête et les acteurs l'aident à distribuer une énergie qu'il a en lui. » Ces phrases de Julian Beck (cf. nº **194**) ne s'appliquent à aucun film de P.P.P. (depuis « Uccellacci ») mieux qu'à celui-ci : mal fait selon toutes les règles, même celles du dérèglement, sûr de ses moyens au point de dissimuler toutes ses richesses, dans une indifférence calme (ni obéissant ni désobéissant) au reflet (récupération, compréhension, introspection) que peut avoir sa sereine dialectique de la haine. — B. E.

Cette nouvelle **machine à faire du sens** est la mise en œuvre d'un jeu de mots assez simple : les mots **corps** et **porcs** sont dans un rapport anagrammatique, deux distributions différentes des mêmes lettres, d'une même Lettre (on verra laquelle), de même que « Porcile » se donne comme le double récit d'un même événement.

1. Quoi de commun — outre les lettres — entre Porcs et Corps ? Ce sont des objets de plaisir : les corps sont faits pour être aimés et les porcs pour être mangés. Mais à **une** condition : qu'ils soient de ce fait méprisés. Surtout s'ils sont — comme c'est ici le cas — **entièrement** voués au plaisir, « prostitués » : nulle partie du corps qui ne soit (plus ou moins) érogène, nulle partie du corps qui ne soit (plus ou moins) mangeable. On reconnait là la morale chrétienne qui fait du ressentiment la condition du plaisir, toile de fond de tout l'œuvre pasolinien. Corps et porcs seront donc l'objet d'une même occultation, d'une même dépréciation : cachés, parqués, niés, honnis, censurés. Air trop connu pour qu'on s'y attarde.

2. Or, dans « Porcile », **un jeune homme, au lieu d'aimer les corps, les mange ; un autre, au lieu de manger les porcs, les aime.** C'est qu'ils se sont trompés de mot et donc de film. Leur transgression est d'abord le résultat fortuit d'une inversion dans les termes, d'une mauvaise lecture, d'une erreur de distribution, dont Pasolini assume toutes les conséquences, attentif à la naissance obligatoire d' (au moins) un sens. Le scandale n'est plus tellement dans la gravité ou l'horreur des thèmes abordés, mais de ce qu'ils (le cannibalisme, la zoophilie) aient été suscités sans nécessité, par **jeu.**

3. « J'ai dit : Dieu, s'il savait, serait un porc. Celui qui (je suppose qu'il serait, au moment, mal lavé, décoiffé) saisirait l'idée jusqu'au bout, mais qu'aurait-il d'humain ? Au-delà de tout, plus loin et plus loin, lui-même en extase au-dessus d'un vide. Et maintenant ? Je tremble. » (Georges Bataille.)

4. Condamné et sur le point de mourir, Clémenti, dans un moment magnifique, dit en effet : « J'ai tué mon père, j'ai mangé de la chair humaine et je tremble de joie ». Par ailleurs, le père de Léaud se compare volontiers à un porc. Si l'on accepte de voir derrière les Corps et les Porcs la seule image du Père, les deux volets de l'allégorie s'éclairent un peu, mais en sens inverse. Dans le premier, rien n'interdit de voir dans le personnage de Clémenti le Christ **refusant** d'être le fils de Dieu : au lieu de s'offrir aux fidèles (eucharistie), c'est lui qui mange les autres (et fait même quelques disciples). Etrange réconciliation entre le crucifié et Dionysos. A la mort du Père correspond la mort du Logos, donc le silence d'un film sans parole. Le logos, les discours, la logorrhée triomphent au contraire dans l'épisode Léaud ; c'est que par son amour des porcs, Léaud affirme sa soumission au père (nazi). Aussi sera-t-il dévoré. — S. D.

La ragazza e il generale (La Fille et le général). Film de Pasquale Festa Campanile, avec Rod Steiger, Virna Lisi, Umberto Orsini.

Un général autrichien ayant été fait prisonnier, à l'intérieur même des lignes autrichiennes, par deux Italiens inconscients, le problème va être pour ceux-ci de ramener le général dans les lignes italiennes et de toucher la récompense (1 000 lires) y afférente. Mais, outre que le général essaie toujours de se sauver, chacun des trois gardiens (une italienne s'étant jointe au groupe), fait des crasses à l'autre. Le film vaut par un mélange de drôlerie, de justesse et de férocité qui surgissent toujours à rebrousse-poil du sens de l'histoire (dont seul le général finira par sortir vivant) et qui, comme il arrive souvent dans ce genre de film italien sans complexe, font très bon ménage. En outre, Steiger est un remarquable général autrichien. — M. D.

Rio Hondo (Rio Hondo). Film en scope de José Briz, avec William Shatner, Joseph Cotten.

Serafino (Serafino ou l'amour aux champs). Film de Pietro Germi, avec Adriano Celentano, Ottavia Piccolo, Saro Urzi, Francesca Romana Coluzzi.

Le mérite de Germi (qui, avec Ferreri et Bene, forme un valeureux trio italien) est généralement d'aller toujours beaucoup plus loin que ne pourraient le laisser croire au début ses présupposés,

et de coiffer sur le poteau, finalement, pas mal de ses confrères (italiens ou non) dont les ambitions se voulaient plus expressément explosives.
Dans ce sens, notre « Serafino » va encore beaucoup plus loin que le déjà remarquable « Immorale » (Cahiers 202). Le film commence comme une sorte de vaudeville, mais au fur et à mesure qu'on reconnait tous les éléments du genre (empruntés au répertoire militaire-paysan d'avant-guerre), on pressent déjà que leur souverain agencement doit bien supposer quelque autre et supérieure finalité que la suite des événements va sans doute nous révéler. De fait, un crescendo accumulatif d'une grande alacrité nous fait bientôt déboucher sur un film qui prend diaboliquement en fourchette les plus sûrs piliers de notre société. En ce qui concerne, notamment, les mœurs familiales encore à l'honneur dans certains pays, le film réussit à tourner et attaquer par phagocytage les différentes tares sociales que nous avons héritées du christianisme, telles que la le mariage, la chasteté, et bien d'autres encore. En suite de quoi, le film nous trace, de son thème, une résolution à plusieurs voies qui débouche (explicitement et implicitement — car il y a aussi plusieurs tons) sur quelque chose qui tourne autour de l'idée de commune (ou communauté), de part et d'autre du mariage du héros avec une prostituée généreuse, par ailleurs mère déjà nombreuse. A noter que le héros est interprété par un chanteur italien, fort connu là-bas, que ses signes de vie apparentent tant soit peu à Fernandel (celui de Pagnol et Giono — dont « Serafino », par ailleurs, peut être considéré comme un héritier lointain quoique non abusif), Jerry Lewis, Patrick Straram et Carmelo Bene. — M. D.

Totò Eva e il pennelo proibito. Film en noir de Steno, avec Totò, Louis de Funès, Abbe Lane.

7 films américains

Assignment to Kill (Les Tueurs sont lâchés). Film en scope de Sheldon Reynolds, avec Patrick O' Neal, Joan Hackett, Herbert Lom, Peter van Eyck, John Gielgud, Oscar Homolka.

Daddy's Gone A - Hunting (La Boîte à chat). Film de Mark Robson, avec Carol White, Paul Burke, Mala Powers, Scott Hylands.

Don't Just Stand There (Le Gang du Dimanche). Film en scope de Ron Winston, avec Robert Wagner, Mary Tyler Moore, Glynis Johns.

Eye of the Cat (Les Griffes de la peur). Film de David Lowell Rich, avec Gayle Hunnicut, Michael Sarrazin, Eleanor Parker.

Heaven With a Gun (Au paradis à coups de revolver). Film en scope de Lee H. Katzin, avec Glenn Ford, Carolyn Jones, Barbara Hershey.

Justine (Justine) Film en scope de George Cukor, avec Anouk Aimée, Dirk Bogarde, Anna Karina, Robert Foster, Michael York, Philippe Noiret.
1. Les admirateurs de Durrell seront déçus par le singulier travail **d'aplatissement** dont vient d'être l'objet le premier mouvement du fameux quatuor. Et ils auront raison (d'être déçus) et tort (d'avoir espéré quoi que ce soit). Que les qualités du livre n'aient pu passer dans le film, voilà qui importerait peu. Mais c'est qu'à vouloir éclairer ce qui était dans l'ombre, élaguer là où il y avait pléthore (on ne voit ni Clea, ni Scobie, nulle mention n'est faite du journal d'Arnauti), mettre les points dès qu'il y avait des i, tirer d'un livre qui veut être lu en tous sens un vague récit pour midinettes, linéaire et sans lacunes, les auteurs de ce digest ont réussi **l'inverse** de leur projet : ils ont ridiculisé le livre. Ceci est d'autant plus inexcusable que par ailleurs le choix des acteurs est plutôt bon et, dans certains cas, excellent (Karina, Noiret et surtout Bogarde). Renvoyons donc les amateurs du quatuor aux déclarations de Durrell dans ces mêmes « Cahiers » (Nº 185) : « Le coût élevé de la fabrication des films oblige le réalisateur à penser à la foule. C'est une drogue pour la multitude.. La grande idée consiste à prendre le chef-d'œuvre d'un autre (un roman) et à le mettre en croix. Le cinéaste moderne n'est jamais si heureux que quand il urine sur l'œuvre d'autrui ».
2 Les admirateurs de Cukor seront déçus par le travail singulièrement **anonyme** de leur auteur (malgré quelques éclairs) et ils auront raison (d'être déçus). On dira, bien sûr, que Cukor — ayant dû remplacer Joseph Strick au pied levé et tournant un film qu'il n'avait pas voulu (seulement accepté) — ne saurait être tenu pour responsable — une telle raison est-elle **vraiment** efficace ? Soit un cinéaste assez personnel et habile pour imposer, de film en film, l'idée d'un « monde », en l'occurrence d'un monde saturé de sexualité, terriblement riche et précis en travestis, femmes-objets ou frigides, identités buissonnantes ou perdues, confusion des esprits, des corps et des sexes (le tout culminant à son plus haut point de cruauté dans « The Chapman Report », mais déjà dans le très méconnu « The Model and Marriage Broker »). Bien. Ce cinéaste (George Cukor), disposant en fin de carrière de budgets importants est amené à filmer des sujets taillés sur mesure pour lui, **exemplairement** cukoriens (« My Fair Lady », « Justine ») dont il tire des films à peu près impersonnels. L'échec de ces films nous oblige alors à interroger avec plus de rigueur **quel genre de réussite** fut « Camille », ou « Gaslight » ou « Sylvia Scarlett » (que nous tenons ici pour un des plus beaux films jamais tournés).
3. A force de croire que les grands Américains ne parlaient qu'en filigrane, on (la critique thématique) a fini par hypostasier les choses (sexuelles, n'en doutons pas) qu'ils semblaient dire. Or, ces choses n'étaient pas très intéressantes puisque lorsqu'ils les ont répétées franchement (cf. encore tout dernièrement, Mankiewicz avec « The Honey Pot », film réflexif s'il en fut), elles ont paru bien pâles. C'est donc qu'elles ne valaient que **parce qu**'en filigrane. Filigrane signifie : figure visible par transparence à travers l'épaisseur de certains papiers. Mais comment cette vision est-elle possible ? Comment s'articulent ces deux éléments (le papier et le filigrane, le manifeste et le latent) qui n'ont ni existence ni valeur **en dehors** de ce rapport ? Il est naïf de penser qu'en « évoluant » une œuvre comme celle de Cukor finirait par dire explicitement ce qu'elle avait jusque-là sous-entendu. A supposer que rendu plus lucide par l'âge ou l'évolution autour de lui du cinéma, Cukor veuille tirer — **de face** — la leçon de son œuvre, en pousser au plus loin la logique, être à lui-même son propre critique et héritier, il ne pouvait le faire qu'en dynamitant une certaine manière (hollywoodienne) de faire le cinéma, manière qui est la sienne et en dehors de laquelle il n'a plus **rien** à dire. D'une telle révolution, retour à zéro, quelques films (comme « The Chapman Report ») ont pu donner une idée, mais au prix d'un complet **désespoir** auprès duquel « Justine » nous paraît aujourd'hui bien fade et inutile. — S. D.

The President's Analyst (La Folle Mission du Dr Schaeffer). Film en scope de Theodore J. Flicker, avec James Coburn, Godfrey Cambridge.

5 films anglais

Ballad in Blue (Ballade en bleu). Film en noir de Paul Henreid, avec Ray Charles, Tom Bell, Dawn Addams, Mary Peach, Piers Bishop.

Battle of Britain (La Bataille d'Angleterre). Film en scope de Guy Hamilton, avec Harry Andrews, Michael Caine, Trevor Howard, Curd Jurgens.

Catch Us If You Can (Sauve qui peut). Film en noir de John Boorman, avec the Dave Clark Five, Barbara Ferris, Lenny Davidson..

The Masque of the Red Death (Le Masque de la mort rouge). Film en scope de Roger Corman, avec Vincent Price, Hazel Court, Jane Asher.

The Staircase (L'Escalier). Film en scope de Stanley Donen, avec Rex Harrison, Richard Burton, Cathleen Nesbitt, Beatrix Lehmann, Avril Angers. A voir la façon dont le film rallie tous les suffrages, quelques remarques s'imposent :
1. « L'Escalier » ne marque nulle rupture chez Donen — quoi qu'il en dise — simplement le retour — l'aigreur et le raidissement en plus — à une rêverie plus ancienne, un peu abandonnée ces dernières années, et à laquelle nous devons quelques grands films (« Kiss Them For Me », « Indiscreet ») où la frivolité était toujours le plus profond et la nostalgie le plus sûr. On y parlait **déjà** (et bien mieux) du vieillissement, de la nécessité de faire une fin, du choix intolérable qu'il faut bien faire un jour : vieillir seul — ou avec d'autres. On y voyait (« It's Always Fair Weather ») de grandes amitiés qui se dissipaient faute d'avoir été entretenues, où l'absence était synonyme d'oubli et la présence de gêne Quinze ans plus tard, et à condition de passer du thème (déjà ambigu) de la bonne camaraderie à celui, plus net, de l'homosexualité, Donen s'installe enfin de l'autre côté du miroir, de **son** miroir : car « L'Escalier » ne montre rien d'autre que ce que les films d'hier devaient occulter pour rester gais et musicaux. Est-ce suffisant pour qu'on parle de rupture ? A la limite, le déhanchement de Rex Harrison est peut-être la plus terrible critique de celui de Fred Astaire et la séquence prégénérique l'hommage le plus dérisoire à la comédie musicale, mais c'est encore trop peu. Il reste à Donen de faire un second « Singin' in The Rain » qui dirait pourquoi, un jour, cette comédie musicale (celle des années cinquante, **la sienne**) ne fut plus possible.
2. Ceci dit, il se peut que l'homosexualité soit encore un sujet tabou. On voit alors à quoi **sert** un tel film · ramener le vu au déjà-vu, dire qu'un couple est toujours un couple et que ces gens-là sont bien humains et bien malheureux. L'ignorait-on donc ? Tout film donnant un tel sentiment de sécurité recouvrée mérite bien de passer pour un chef-d'œuvre. — S D.

1 film ivoirien

Concerto pour un exil. Film en noir de Désiré Ecaré, avec des non-professionnels Voir « Cahiers » nº 202, page 62, et nº 203, page 21.

1 film japonais

Koshikei (La Pendaison). Voir nº 213 « Le Congrès de Cannes » et critique dans ce numéro, page 60.

1 film luxembourgeois

More (More). Film de Barbet Schroeder, avec Mimsy Farmer, Klaus Grünberg, Heinz Engelmann, Michel Chanderli, Louise Wink. Voir « Cahiers » nº 213, page 16
« La » drogue n'est certes pas le vrai sujet du film, c'est, tout au plus, sa carte de visite. La sortie, un moment différée, de « More » en même temps que celle du Cayatte, permettra à tous les amateurs de symétrie d'aimer l'un contre l'autre : l'un sera vrai (authentique) et l'autre faux (fabriqué). Il est bien évident que le film de Barbet Schroeder est infiniment plus **juste**. Mais quelle est la vérité du cinéma sur la drogue ?
1 Est-on bien sûr d'avoir raison lorsque, parlant de la drogue, on en fait un moyen **vers** quelque chose, un pont vers quelque chose d'autre, la clé d'un au-delà, étape dans un itinéraire personnel, richesse qui vient exactement compenser le besoin qu'on en avait **déjà** (une telle prévision du passé a tout pour séduire, mais n'est-ce pas toujours **après** que le besoin commence ?). Non pas que tout ceci soit faux · c'est, **pour le moment**, la seule manière dont celui qui se drogue peut se représenter son acte, les seules raisons (très idéologiques) qui sont à notre disposition, tant il est vrai que l'on préfère justifier ses actes par des raisons inadéquates plutôt que par pas de raisons du tout. Mais pourquoi ces raisons seraient aussi celles de celui qui fait un film où il est question de la drogue ? Et si c'est le cas, ne serait-ce pas parce qu'il considère son activité (de cinéaste) de la même manière que ses personnages la leur (de drogués) ? N'a-t-on (Mourlet) pas pu écrire du cinéma · « Toute œuvre tend vers la gratuité totale, comme diamants et cris et danse d'allégresse. » Il faudrait voir.
2. Ce qui est sûr, c'est qu'on se condamne ainsi à retomber dans une problématique bien connue : celle de la **Quête**, où la drogue remplit la case laissée libre par l'Aventure, l'Amour, Dieu, l'Art, que sais-je encore D'où viendrait alors ce sentiment général de reconnaissance envers un film qui semble dire qu'il n'y a rien de neuf sous le soleil, que ce n'est pas l'ivresse qui a changé, tout juste le flacon. Ainsi s'est-on retiré tous les moyens de parler réellement de la drogue, au moment où le phénomène — par sa généralisation même — risque de changer de sens sous nos yeux Au moment aussi où, curieusement, une revue (Les Muses !) se vend aux cris que l'art « n'est pas cher ». Le D non plus, merci.
3. Ceci dit, il y a bien un autre sujet — plus précis — dans « More ». Car si le film semble si naïvement engagé dans cette problématique, il se donne — en l'assumant — les moyens, sinon de lui échapper, du moins de la désigner **en tant que telle.** S'il y parvient, c'est ce qu'il faudra établir Mais cela implique que l'on ait vu que ce faux film luxembourgeois est un grand film **allemand** (à la Murnau) qui ne parle pas tant de la drogue que d'une certaine façon de la rencontrer — fatalement — lorsqu'on vient de Lübeck et qu'on va vers le soleil. Il se peut que Stefan ait — tel Hyperion — le sentiment de quitter l'Allemagne grise et grasse de Kiesinger pour une nouvelle Grèce heureuse. Il est probable qu'il se voit comme le dernier des romantiques allemands, oscillant tel Ulrich entre les mathématiques et « l'autre état », porteur et victime de tous ces rêves unitaires, ces rêves qui ont fait et défait l'Allemagne. Disons que Stefan a lu (au moins) Holderlin, Novalis, Nietzsche et Musil Et c'est cette affabulation culturelle qui lui fera prendre sa vie pour un destin, ses malheurs pour une malédiction C'est parce qu'il la subit sans jamais la remettre en question qu'à aucun moment il ne lui échappe. Son voyage vers le Sud est un faux voyage, une illusion. Il retrouve dans l'Espagne de Franco et sous les traits du docteur Wolf ce qu'il a fui. Comme par hasard, le docteur Wolf, qui fut (qui est) nazi fait le trafic de drogues. On suppose que lui aussi a lu Nietzsche, aussi mal qu'Hitler sans doute, mais cela (et les touristes), c'est aussi, c'est **toujours** l'Allemagne. « More » est le récit d'un règlement de comptes On reste entre soi. — S D.

1 film nigérien

Cabascabo. Film en noir d'Oumarou Ganda, avec Oumarou Ganda. Voir « Cahiers » nº 213, page 16.

Ces notes ont été rédigées par Dominique Aboukir, Serge Daney, Michel Delahaye, Bernard Eisenschitz et Jean Narboni

Abonnements 6 numéros : **Franco, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.**12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger) **Ces remises de 12 % ne se cumulent pas.**
Anciens numéros (sauf spéciaux) : **5 F** et **6 F** - Anciens numéros spéciaux (en voie d'épuisement) : **10 F.** Les anciens numéros des Cahiers du Cinéma sont en vente à nos bureaux (63, avenue des Champs-Elysées, Paris-8ᵉ, 359 01-79), ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6ᵉ, 033 73-02). **Port** : Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés** : demander la liste de snuméros épuisés en écrivant à nos bureaux. **Tables des matières** : Nos 1 à 50, **épuisée** ; Nos 51 à 100, **épuisée** ; Nos 101 à 159, **12 F.**
Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats au **CAHIERS DU CINEMA, 63, avenue des Champs-Elysées, Paris-8ᵉ, tél. 359 01-79** - Chèques postaux : 7890-76 Paris
En raison du retard apporté au reglement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les Editions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire nº 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19ᵉ - Le directeur de la publication : Frank Tenot.
PRINTED IN FRANCE

